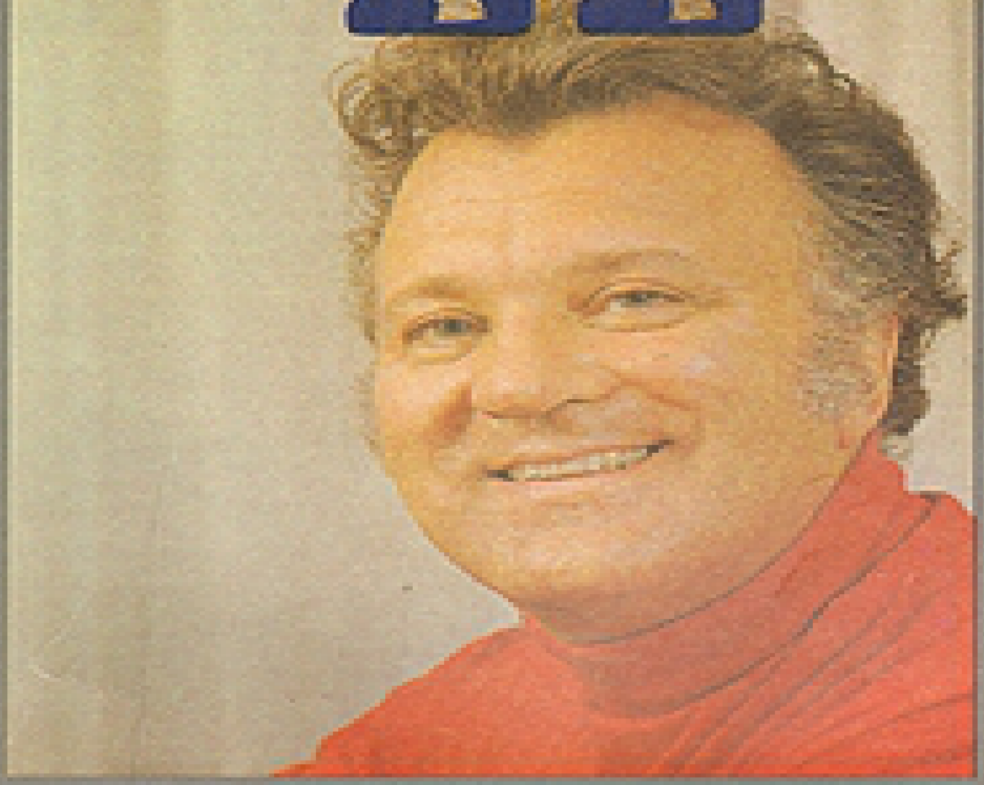
ДАР НЕ ДАЕТСЯ БЕСПЛАТНО

Николай Бодров



ИЗДАТЕЛЬСТВО OZON.ru

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Никола́й Ге́дда, полное имя Га́рри Гу́став Никола́й Ге́дда (швед. Harry Gustaf Nikolai Gedda; род. 11 июля 1925, Стокгольм) — шведский оперный певец (тенор).

-
- Канарейка в Лейпциге
- Имя «Николай» звучит не очень-то красиво
- «Черт подери, что ты натворил?»
- Все было замечательно
- Почтальон к Караяну
- Отравленная атмосфера
- «Шведский тенор дьявольски хорош!»
- Женщина, которую послало мне небо
- Иногда я ненавижу театр
- Не хочу быть звездой
- Пожалуй, жизнь скорее аскетическая
- Когда приближается осень
- «Как вам не стыдно приходить в таком виде в наш погребок?..»
- Не брать в жены певицу
- Ненависть к самому себе
- Сэр Томас Бичем в желтой шелковой пижаме с цветами
- Почти любовная связь
- Призыв, звучащий в голосе
- Минута признания коротка

НИКОЛАЙ ГЕДДА
Дар не дается бесплатно

Литературная запись Айно Селлармарк
Перевод со шведского А.В. Парина
М., «Радуга», 1983

Канарейка в Лейпциге

Я рассматриваю пожелтевшие фотографии в семейном альбоме, и набегают детские воспоминания.

Первая по-настоящему четкая картинка, которую я помню, переносит меня в маленькую квартирку в Сёдере. Там мой первый дом, там я жил вместе с родителями Ольгой и Михаилом Устиновыми.

Я сижу на полу и играю. Передо мной стоит большая женщина в белом переднике и в толстых черных чулках. Я с любопытством смотрю на нее, вверх, дергаю за юбки, приподнимаю их осторожно, чтобы высмотреть, что же там, под ними.

Позднее я узнал, что женщина, которая казалась мне такой большой, была совсем молоденькой девушкой. Я не знаю, как надо истолковывать это воспоминание, запечатлевшееся в голове играющего в одиночестве ребенка, но оно осталось во мне и даже теперь напоминает о себе. Девушка эта жила в том же доме, что и мы, на Бреннеригатан, она часто заходила ко мне, когда мама уходила на работу. Отец, по всей видимости, был в отъезде, в турне с русским эмигрантским хором «Кубанские казаки». Они ездили по Италии и Германии. Особенным успехом в берлинских ресторанах в начале двадцатых годов пользовались русские народные песни.

Мне было никак не больше двух-трех лет, когда отец услышал, как я напеваю себе под нос. Тогда он научил меня русской народной песне «Вечерний звон». А потом мало-помалу продолжал пополнять мои запасы русских песен.

Отец и мать рассказывали, как в возрасте трех лет я оказался на концертной эстраде стокгольмского парка с аттракционами. Мы пришли туда послушать русский оркестр балалаек, который назывался «Кремль». Одетый в русскую косоворотку, сшитую мне матерью, я начал, к радости публики, дирижировать оркестром. Сам я об этом происшествии не помню ничего.

Однажды, когда мне было четыре года, отец вернулся домой из поездки за границу и привез с собой два приглашения на постоянную службу. Времена были тяжелые, и это воспринималось как дар небес. Вначале вся семья перебралась в Берлин — в Тегеле отцу предложили место певчего. Я помню, как мы долго, около часа, ехали на трамвае и наконец попали в место, где вокруг стояли уродливые, грязные дома. Отец с матерью, очевидно, не ужились ни с церковными властями, ни с соседями, и мы вскоре уехали оттуда.

В Лейпциге все было намного лучше. Отец получил место певчего и регента хора в Церкви поминовения — русском эмигрантском храме. По-русски его должность называлась «псаломщик».

Церковь поминовения в Лейпциге построена в память о солдатах, погибших в битве с Наполеоном, в сражении под городом Лейпцигом в октябре 1813 года, носящем название «Битва народов».

Храм хорош собой — белый, с золотыми куполами, к нему примыкают два флигеля. В левом жил священник, а регент — в правом, квартира наша состояла из двух или трех комнат и кухни. Место около церкви было тихое, спокойное, перед храмом был большой парк с красивыми деревьями, помню, что кроны были пострижены кубами. Неподалеку располагалась знаменитая Немецкая библиотека.

Ребенком я ужасно любил играть, мог без конца бегать на улице и озорничать с другими русскими мальчиками в колонии, но отец держал меня в строгости. Он требовал, чтобы я делал что-нибудь полезное, и потому начал учить меня нотам. Он находил на это время, несмотря на то что работы в церкви у него было сверх головы. Часто возникали тяжелые раздоры со священником, который был религиозен до фанатизма. Благодаря заботам отца я уже в пять лет читал ноты с листа. У меня развился почти абсолютный слух, хотя он был и не врожденный.

Кроме чтения нот, отец учил меня играть и петь. У нас была маленькая фисгармония; теперь уж я не помню тот день, когда в первый раз он поставил меня у инструмента — я пел, а отец аккомпанировал. Но в семейном альбоме хранится фотография.

В обязанности отца входило, помимо всего, и руководство церковным хором, который он сам и организовал. Хор состоял из трех девушек (два сопрано, один альт) и меня, певшего тенором. В праздники, прежде всего на рождество и на пасху, наш маленький хорик укрепляли взрослыми певцами, и тогда хор был хоть куда.

Отцу также удалось выучить меня русскому языку, закону божьему и математике. Шведский, который я до отъезда из Швеции знал, вскоре был забыт. У нас в доме говорили по-русски, а с друзьями по уличным играм я объяснялся по-русски или по-немецки.

Что касается русского языка, отец учил меня и читать и писать. О том, чтобы халтурить в грамматике, не могло быть и речи. У меня была и русская «Арифметика», с которой мать любила появляться в самое неподходящее время. По сей день я точно помню, до какой степени был мне ненавистен этот учебник.

Мать кричала на меня, она, вероятно, просто подавила во мне все мысли, которые хоть как-то соотносились с математикой. Даже такое простое действие, как 7 + 8, было почти совершенно мне не под силу.

Среди русских книг я любил больше всего волшебные сказки с прекрасными гравюрами на дереве. Они до сих пор со мной, и я нет-нет да и полистаю их. На зачитанных до дыр страницах я пытался рисовать, там налезают друг на друга дома и звери, а рядом располагаются следы неуклюжих попыток изобразить цифры. Самая красивая из моих сказочных книг называлась «Жар-птица» и была издана в России в 1909 году.

Но я не думаю, что получал когда-либо удовольствие от любых занятий, за исключением пения. Зато не могу вспомнить, чтобы я хоть когда-нибудь пел с отвращением. Пение с самого начала было средством самовыражения, для меня оно было почти что естественнее, чем речь. И когда я стоял там, в хоре, и пел, я испытывал своего рода освобождение, смешанное с чувством счастья и гордости. И прежде всего в праздники. Тогда так ясно чувствовалось, что я, еще такой маленький, был наравне со взрослыми, пел с ними вместе. И одновременно бывали минуты, когда мне начинало казаться, что я пою даже лучше их. Какое-то залихватское чувство, ощущение безграничных возможностей.

Когда в зале для собраний устраивались торжественные вечера, меня часто ставили на стул и просили спеть. После этого появлялись тетки и дядья — братья моего отца, тискали меня, чмокали и стрекотали, как я мил в моей маленькой косовороточке и как чудно я пел. Приходило опьянение успехом, словно пресыщение сластями, которые мне в избытке давали после выступления.

Желая для меня хоть небольшой домашней компании, мои родители раздобыли молоденького кенара, которого мы окрестили Канареем. Он был фантастический певун. Моя мать разрешала ему летать свободно по всей квартире. В одно солнечное утро я проснулся от того, что птица сидела на карнизе для занавесок и беспрерывно пела. Я лежал, слушал и все думал: как же ей удается так петь? Она что, не дышит совсем? Ах, если бы мне научиться петь, как мой кенар!

Тут произошло нечто очень странное: птица слетела вниз и села мне на грудь. Я лежал абсолютно тихо, кенар допрыгал до моего лица и начал будто целовать меня. После этого он стал совершенно ручным. Ел пищу прямо у меня изо рта, а когда я одевался, кенар вертелся рядом и играл моими чулками и бельем. Он щипал меня до слез, распускал перья, нахохливался, чтобы выглядеть ужасно важно. И не переставая пел.

Родители решили, что Канарею надо завести жену, мы купили желтенькую птичку и окрестили ее Эльзой. Я стоял и смотрел на них, когда они справляли свадьбу — высоко, на карнизе для занавесок. Они вывели двух птенцов, которые благополучно выжили. Мальчика-канарейку я назвал Чириком, а прелестную девочку — Розой. Маленькие дети канареек тоже стали ручными, чего нельзя было сказать об их матери Эльзе. Канарей учил Чирика петь. Как славно было за обеденным столом наблюдать за птицами, когда те садились нам най' плечи или свободно разгуливали между тарелками.

Жизнь моя теперь состояла из пения, музыки и игры с моими маленькими птичками. И товарищами. Я думаю, что рос вполне нормальным ребенком. Иногда я веселился, часто бывал ужасно непослушным. Не так уж редко погружался в меланхолию, что, по-видимому, было проявлением славянской крови. Позже я испытывал приступы глубокой тоски и, когда это случалось, любил заводить пластинку с русской православной музыкой, чаще всего хоровой. Эту музыку я ощущаю как самую приятную для слуха, по-настоящему прекрасную. Я не хочу утверждать, что эта тоска, меланхолия — мученье для меня, скорее я черпаю ни с чем не сравнимое наслаждение в таком душевном состоянии. То же самое было, когда я был ребенком.

…Обнаружилась склонность к жестокости. Я не могу забыть случай в подготовительном классе: один мальчик совершил проступок, и я угрожал рассказать обо всем учителю. Угрозу свою я не осуществил, но наслаждался властью, которую возымел над несчастным мальчишкой, в отчаянии прокусившим себе ноготь на большом пальце. Это воспоминание мне невыносимо.

Отец остался в памяти детства как неслыханно властный человек. Со мною он был очень строг, но эта строгость не исключала проявлений огромной нежности. Он держал меня за руку, когда мы гуляли вместе, часто я садился к нему на колени, он обнимал меня, и так мы застывали.

В детстве я восхищался отцом и всегда верил, что он прав. Когда случались неприятности со священником, я никогда не мог подумать, что отец в чем-то провинился, нет, просто священник дурак, я был в этом уверен.

Отец излучал спокойствие и доброту. Вероятно, именно поэтому позже я никогда в жизни не упрекал его за те телесные наказания, которым он меня подвергал. Малейшая провинность не оставлялась без кары. Как только я совершал то, что, по его мнению, было дурно, он доставал узкий казацкий ремень, который когда-то был частью его военного мундира, и дело кончалось хорошей поркой. Он принадлежал к поколению,

которое считало тяжкие побои полезными. Может быть, давало себя знать и казацкое прошлое.

Я лично ни в коей мере не поддерживаю телесные наказания, но и не считаю, что от этого мне был только вред. Но если в сочетании с телесным наказанием родители применяли иногда и психическое воздействие, то это, наверное, шло мне во зло.

Чтобы пояснить, что я имею в виду, расскажу один эпизод из лейпцигской жизни. Мы постоянно общались с другими семьями русских эмигрантов. Одни были в лучшем положении, другие в худшем. Однажды нас пригласили в семью, где был мальчик моего возраста. Мы уже собирались домой, как вдруг этот мальчик открыл дверцу большого шкафа, где все полки прямо ломились от удивительнейших игрушек. Даже стоять и глазеть на все это великолепие и то было наслаждением, но мне безумно захотелось потрогать хоть некоторые из игрушек, подержать их в руках, ну хоть чуть-чуть, немножечко.

Родители стояли в дверях, готовясь уходить. Когда я понял, что игра кончена, я обезумел от отчаянья и заревел в голос. Я не желал уходить. Чтобы напомнить, кто тут главный, отец сказал: «Подожди, вот придем домой, ты у меня получишь как следует».

И меня увели. Я помню, как всю дорогу домой я умирал от страха перед тем, что меня ждет. Слишком уж хорошо мне было известно, чем грозит казацкий ремень.

Мне кажется, такое воспитание было неправильным, потому что внушало мне страх. Я думаю, что такие переживания наносят вред развитию ребенка. Иначе почему я стал таким стеснительным, почему с таким трудом открываюсь людям, показываю свои истинные чувства? Почему я всю жизнь пытался обходить проблемы, а не преодолевать их? Мне кажется, это связано с тем чувством страха, которое я испытал в детстве.

Отношения с матерью были совсем иными. По темпераменту она была лишена спокойствия, выдержанности отца и в голос кричала на меня, если я не слушался. Я отвечал ей, огрызался до последнего. Ссоры наши кончались шлепкой. Но у меня к ней никогда не было такого уважения, которое я испытывал к отцу. Мне всегда словно хотелось испытать терпение матери.

Мой отец Михаил происходил из маленького городка Новочеркасска, расположенного к северо-востоку от Ростова, там, где Дон впадает в Азовское море. Родственники его были крестьянами из деревни Качалино. В молодости он кончил семинарию, там музыка была обязательным предметом. Потом он сам стал учителем и весьма преуспел в своем учительстве, пока не попал в царскую армию.

Когда в России произошла революция, мой отец, как и многие

другие, бежал в Константинополь. Он был музыкален, обладал мощным басом, потому вскоре примкнул к группе беженцев, которая начала организовывать русские хоры. Там, в Константинополе, появились знаменитые «Донские казаки», и там же образовался другой вариант хора — «Кубанские казаки». Отец принадлежал к «Кубанским казакам», они пели не только народные песни, но и церковные песнопения. В одном из турне он оказался в Стокгольме и там после концерта встретил мою мать — Ольгу. Она приехала в Швецию из России незадолго до того.

Семья матери исконно шведская, происходит она из-под Хельсинки. Мой дед по матери Густав Гедда еще очень молодым нанялся на службу к придворному ювелиру В. А. Булину, который тогда имел филиалы в Риге и Санкт-Петербурге. Дед был гравером. Со временем его высоко оценили, он стал популярным художником. Я недавно думал о нем, когда читал биографию Бенвенуто Челлини: в художнике итальянского Ренессанса я обнаружил много черт, сходных с чертами моего деда. Он был человеком вспыльчивым, горячей головой. Глядя на старые фотографии, я поражаюсь его изяществу — стройный мужчина с бородкой клинышком и выразительными глазами.

В Риге дед встретил русскую девушку по имени Анастасия, родом из Пскова. Анастасия была очень красива, у нее были тонкие, правильные черты лица. Густав Гедда женился на ней, у них было шестеро детей. В начале двадцатого века они уже владели большим домом с садом под Ригой, и земли было немало, так что можно было разводить скот. Дед помогал и своим и жениным родственникам деньгами, поэтому на собственных детей, когда пришло время определять их в школу, много денег не тратили. Были еще и разногласия религиозного характера — дед был протестант, а бабка православная, и каждый хотел обучать детей в школе с соответствующим вероисповеданием.

Моей матери Ольге в молодости повезло: она кончила курсы секретарей и получила место в конторе немецкой фирмы «Сименс» в Москве. Ей было немногим более двадцати лет, когда она одна приехала в Москву, вероятно, она вообще была в числе первых, кто научился печатать на машинке. Потом, когда начались волнения, она потеряла работу в фирме Сименса. Вместо этого она получила место в конторе Русского флота. Она рассказывала мне о тяжелом времени 1917–1918 годов, когда в Москве нельзя было купить за деньги ни еду, ни топливо.

После революции моя мать вернулась к своей семье, и они по своему шведскому паспорту на дипломатическом транспорте уехали в Швецию.

Но как раз тогда семья распалась. Дед оставил их и жил

теперь с другой женщиной. Бабушку Анастасию я запомнил как весьма неразговорчивую, очень несчастную женщину. К моменту нашего переезда в Стокгольм ей было не больше пятидесяти лет, она, должно быть, с глубокой горечью осознавала себя брошенной, живущей на чужбине. Это было время экономической депрессии, обоим ее сыновьям — Харри и Николаю — трудно было найти постоянную работу. Периодически они жили у матери, но большую часть времени в своей маленькой квартирке на пятом этаже, Реншернас Гата, 41 В, недалеко от Софийской церкви, она была одинока. Один ребенок у нее умер, одна дочь осталась в Советском Союзе, одна — в Латвии.

Бабушка была очень религиозна и все время ходила в русскую церковь на Биргер Ярлсгатан, 98. Я помню, как она молилась — исступленно бормоча, неизменно стоя на коленях. О чем были ее молитвы, не знаю. Но несчастье, отражавшееся на ее лице, по всей видимости, было связано с семейной трагедией и жизненными трудностями в Швеции. Часто между нею и детьми возникали ссоры; бывало, что дети ссорились и между собой. Я не знаю, встречалась ли бабушка когда-нибудь в Стокгольме с дедом. Он обосновался со своей новой семьей поблизости, на Мальмшильнадсгатан, 19 С, там он открыл гравернyю мастерскую. Думая о бабушке, я до сих пор чувствую тот особый запах, который прежде витал вокруг одиноких пожилых женщин. Она была со мной добра, и я охотно бывал у нее.

Основное воспоминание моего детства таково: мои родители нежно любят меня, и я постоянно нахожусь в центре их интересов. В том, что жили они для меня, нет никакого сомнения. Ощутимо проявлялись честолюбивые намерения отца привить мне знания, в первую очередь музыкальные. Я не знаю, достиг бы я того, чего теперь достиг, если бы в основе не лежало именно его обучение. И, несмотря на то что у родителей всегда были трудности с деньгами, я был красиво одет, о чем свидетельствуют мои детские фотографии.

Никакого предчувствия, что, когда вырасту, я стану певцом, у меня не было. Предчувствовал ли это отец, не знаю. У многих детей бывает красивый голос, и поют они охотно, но лишь немногие не утрачивают его при возрастной ломке. Это касается и мальчиков и девочек, но среди мальчиков это особенно распространено. В знаменитом венском хоре «Винер Зенгеркнабен» поют тысячи мальчиков, но я могу назвать только одного, кто стал знаменитым певцом — это замечательный австрийский баритон «Вальтер Берри.

Несчетное число раз меня спрашивали, откуда у меня такой голос. На это я могу ответить только одно: я получил его от бога.

Черты художника я мог унаследовать от деда по материнской линии. Сам я всегда рассматривал свой певческий голос как нечто такое, чем надо управлять. Поэтому я всегда старался заботиться о голосе, развивать его, жить так, чтобы не наносить ущерба моему дару.

Счастливых часов в моем детстве было много. В лейпцигские времена нам было лучше всего, такого не было ни раньше, ни позже, когда я вырос. Родители трудились с радостью, чувствовали себя счастливыми. Но когда я немного подрос, произошла мрачная перемена. Я как-то играл на улице с друзьями, и, к нашему ужасу, мы вдруг увидели, как группы людей сцепились в кровавой драке. Группа в коричневых униформах — нацисты. Другая группа — коммунисты. Со временем их схватки стали все более частыми, все более ожесточенными.

Церковь стала заполняться людьми даже тогда, когда не было службы. Эмигранты обращались к священнику в поисках утешения, обуреваемые ужасом и тревогой. Не стоит ли им поискать убежище в иных краях? Я, должно быть, был очень напуган, потому что всю мою взрослую жизнь на меня производили дурное впечатление люди, желающие во что бы то ни стало устроить скандал. Среди людей я постоянно тоскую по покою и гармонии.

Я помню, какой ужас мы испытывали, наблюдая за марширующим взводом штурмовиков сразу после того, как к власти пришел Гитлер. Коричневые мундиры, коричневые сапоги, широкие кожаные ремни и портупеи, фуражки с высоким верхом и свастикой. Свастика была и на нарукавных повязках.

Среди русских эмигрантов было много таких, которые в Гитлере видели освободителя: они не читали его книгу «Майн Кампф». Они попросту ничего не знали о его расовой политике, которая, собственно, сводилась к тому, что германская раса должна господствовать над всеми другими народами. Славяне должны стать рабами. Но ничего не ведающие эмигранты образовали армию спасения с сильным нацистским душком. Они собирались в подвале нашей церкви, готовясь к тому дню, когда Гитлер свергнет коммунистический режим в Советском Союзе. Тогда бы эмигранты вернулись домой и возвратили себе потерянную собственность.

Осенью 1933 года, когда Гитлер был избран рейхсканцлером, он приехал в Лейпциг. Между нашей церковью и Немецкой библиотекой расположен огромный луг, там остановился грузовик Гитлера и с прицепа фюрер произнес оглушительную пропагандистскую речь — народ набежал со всех сторон.

Родители никогда не ходили его слушать, мы наблюдали за этим спектаклем из окон квартиры. В громкоговорителях недостатка не было — ни один имеющий уши не мог не слышать, что выкрикивал Гитлер на этом митинге.

Тогда я ходил в немецкую школу. Каждое утро нас выстраивали в школьном дворе, где мы поднятой вверх правой рукой должны были приветствовать флаг со свастикой и при этом хором петь фашистский гимн. Однажды, стоя в своем ряду, я случайно захихикал. Тотчас же подошел учитель и крепко схватил меня за коротко стриженные волосы на затылке. Это было так больно, что я уже больше никогда не отваживался хихикать, когда мы приветствовали флаг.

Мать становилась в эти годы все беспокойнее: она чувствовала, что приближается террор. Она мечтала уехать в Швецию. Отцу, как кормильцу семьи, не очень-то хотелось покидать Германию. Здесь он в конце концов нашел постоянную, хорошо оплачиваемую работу, а что ждало его в Швеции, при том что по-шведски он не знал ни слова? Но мать стояла на своем, и я помню, как в один прекрасный день отец сказал: «Забирай Николая и поезжай! Я ненадолго останусь, там посмотрим».

И вот мы с матерью уехали, взяв с собой кое-какие предметы первой необходимости, сколько смогли увезти. Канареек везли в клетке, мать завязала ее черным покрывалом, чтобы они не тревожились. Жена Канарея с нами не ехала. Она как-то села на пол, и отец случайно наступил на нее.

Друзей по лейпцигской школе я больше никогда не видел. Ни один из них не давал о себе знать. Я понимаю почему. Потому что они давно уже все погибли.

Имя «Николай» звучит не очень-то красиво

Приехав в Стокгольм, мы остановились у бабушки Анастасии, на Реншернас Гата, около Софийской церкви. Мы прожили там пару недель, пока мать не подыскала квартиру, которая подходила нам по средствам и показалась матери уютной. В мае месяце 1934 года мы переехали на Грувгатан, 4, у Осэберга. Там было красиво, тихо, множество старых домиков утопало в зелени и цветах.

Отец приехал через пару месяцев, когда военный угар в Германии стал еще явственнее. Он был беженцем, приехал по нансеновскому паспорту, и должно было пройти много лет, прежде чем он стал полноправным шведским гражданином. Поэтому он не мог найти постоянной работы. Безработица была тяжелым испытанием, но со временем он раздобыл себе место регента хора в русской церкви на Биргер Ярлсгатан. Там он мог полностью посвятить себя музыке и пению, организовал хор, и к тому же я был при нем. Но семья не могла существовать на ту скромную сумму, которую отец получал за свою службу. Матери удалось поправить наше материальное состояние: она ловко шила постельное белье и вышивала. Время от времени она работала в конторе.

Квартира на Грувгатан была, по существу, однокомнатной, хоть и довольно большой, с альковом для кровати. В этом алькове я и поселился, чтобы прожить там двадцать два года. Но с особенной радостью я вспоминаю кухню: она была такая милая, уютная, там мать расставила фарфор и немного старого русского серебра, которое она привезла с собой из Лейпцига. Других ценностей у нас в доме не было.

Я думаю, что в первый год жизни в Швеции родители ие знали ни минуты покоя. Материально было очень трудно, и к тому же они беспокоились за меня, за мои школьные дела. Я пошел в третий класс народной школы, потому что в Лейпциге ходил в школу уже два года. Шведский, который я выучил в раннем детстве, был полностью забыт, говорил я теперь только по-русски и по-немецки. Но моя первая учительница, Агнес Густафсон, знала немецкий и помогла мне поправить дело.

Одноклассники ужасно дразнили меня. Им было чудно, что я говорю на другом языке, тем более по-немецки — в те времена, когда на все немецкое смотрели с подозрением, по крайней мере среди рабочего населения нашей части Стокгольма, Сёдера. Они

меня звали «немчурой». Иногда мальчишками овладевало какое-то исступление, им приходила в голову мысль отлупить немчуру, и они гонялись за мной по школьному двору. Но я был шустрый и, как правило, удирал от них. Только один раз кто-то из взрослых вступился и прогнал моих мучителей.

Имя Николай для их слуха звучало некрасиво, его быстро превратили в Никодемуса, или попросту Никке. Когда-то давным-давно, в конце сороковых годов, в окне одного из стокгольмских домишек сидел мальчишка и всякий раз, когда я проходил мимо, кричал во всю мочь, так что его голос разносился на весь Осэберг: «Никодемус! Никодемус! Никодемус!» Он кричал это с тех пор, как я появился в Швеции. Я помню, как бормотал про себя: «Черт бы его побрал, хоть бы раз промолчал!»

Я страдал оттого, что в школе были настроены против меня, но прятал эти чувства внутри себя. Ребенком я был всегда замкнут, стеснялся рассказывать родителям, как обстоят дела. Особенно запомнился один случай, когда я побывал в потасовке и на лице у меня красовалась ссадина. Когда мать спросила меня, что же случилось, я выдумал историю, будто уронил книгу на пол в классе, а когда наклонился, чтобы поднять ее, то ударился лицом о крышку парты.

За моей ложью стоял страх — страх, что дома меня тоже отлупят. Необходимость превращать неприятную правду в вынужденную ложь наложила отпечаток на все мое детство, и этот отпечаток чувствуется и поныне. Если я вдруг получал в школе плохие отметки, я живо исправлял минус на плюс. Однажды я из «С» сделал «а», учитель заметил подделку и наказал меня. Но зато я был спасен от необходимости идти с плохой отметкой домой, к родителям.

В детстве я чувствовал себя совершенно одиноким. Я страдал от чего-то, что никогда не умел точно определить. Может быть, это была чрезмерная опека моих родителей. В самый разгар игры могла внезапно появиться мать и забрать меня домой: «Хорошенького понемножку! Тебе пора есть!» Я готов был ее растерзать.

Я всегда был одет не так, как другие мальчики, а это доставляет ребенку массу неприятностей. Одевали меня очень красиво: наверное, большую часть моих нарядов мать шила сама. Помню, я ужасно страдал от зимней шапки, которая досталась от матери,— мне казалось, что я выгляжу в ней по-девчачьи, поэтому, выходя из-под контроля матери, я тотчас же срывал шапку с головы. Больше всего на свете мне хотелось выглядеть как другие, но родители об этом даже не задумывались.

В результате я выглядел довольно несчастным ребенком — об

этом рассказала мне моя учительница, когда мы встретились много позже. Но вообще-то я не был таким уж несчастным — вероятно, это славянский темперамент бросал на мое лицо какие-то сумрачные отсветы.

Я помню, что на Грувгатан у нас были очень милые соседи. Мы, дети, жившие вокруг Осэберга, держались компаниями. Была так называемая Грувбакенская команда, к которой принадлежал и я. Осэбергская команда состояла из детей рабочих, и отношения между командами были довольно натянутые, но дрались мы не так уж часто, причем дело кончалось в основном мелкими потасовками или войной в снежки. Но, помню, между нами были отчетливо заметны классовые различия.

В тех местах население было смешанное. В большом угловом доме ближе к Осегатан жили рабочие. Такие же дома стояли на холме вдоль Данвиксгатан, кажется, жители их по большей части работали на стеариновой фабрике в Лильехольме, поблизости. Там, где была конечная остановка трамвайной линии номер девять, стояли яркие, но невероятно облезлые красные домишки.

На Грувгатан, 4, находился дом желтого цвета. На самом верху, в пятикомнатной квартире, жил художник Ханс Юхансон Нурсбу из Фалуна. Мы с отцом часто навещали Нурсбу в его квартире-мастерской. Как-то летом он пригласил всю нашу семью к себе в Даларна. В нашем доме жили и другие люди искусства. Карин Свенсон — очаровательная малышка, которая играла чуть ли не во всех шведских кинокомедиях. Я любил открывать ей дверь, она непременно давала мне монетку, а я этим ужасно гордился. Жил там и капельмейстер Эйнар Грот, он был замечательный скрипач. А над нами снимал квартиру журналист Карро Бергквист.

И зимой и летом мы, дети, были резвы и веселы. Выезжать за город на летние каникулы не вошло еще в привычку, и родители никогда не выказывали желания отправить меня в летнюю колонию. Я оставался дома и целыми днями играл на улице, где-то на холме. Неподалеку от нашей школы находился огромный заросший сад, ни о чем лучшем дети и не могли мечтать. Вблизи стояло несколько очень старых каменных развалюх, там жили цыгане.

Цыганские дети в школу не ходили, поэтому мы с ними никогда не соприкасались. Но я достаточно часто видел их в русской церкви, где пел в отцовском хоре. Цыгане были очень религиозны, они относились, как и моя семья, к греко-православному вероисповеданию. Каждое воскресенье утром садились они на трамвай номер шесть, который шел прямо до Биргер Ярлсгатан. Огромные цыганские семьи в полном составе

приходили к заутрене. Особенно мне запомнилась одна древняя старуха цыганка, которая, несмотря на свою дряхлость, должна была во что бы то ни стало попасть на службу.

Многие стокгольмцы считают, что русская церковь — это та большая красная кирпичная церковь, которая расположена на углу Биргер Ярлсгатан и Оденгатан. А на самом деле русская церковь находится в квартале от этого здания и представляет собой большое подвальное помещение. Эта русская церковь в Стокгольме очень старая, в 1967 году она отпраздновала свое 350-летие. Само церковное помещение небольшое, но очень красивое, оно вмещает около 200 человек. Тамошние иконы представляют большую ценность.

Несколько лет тому назад церковь взломали, что было само по себе не так уж трудно, потому что крыша церкви располагается вровень с мостовой двора. Крыша состоит из небольших крашеных стекол. Международная воровская шайка, проводившая операцию, вдребезги разбила стекла, а потом выудила несколько икон стоимостью более 200 тысяч крон. Они были подарены церкви великой княгиней Марией Павловной, когда она приехала в Швецию в 1908 году и вышла замуж за принца Вильгельма.

В годы моего детства неприятный душок привносило в церковь то, что священник, отец Стефан, не верил в возможность сообщества прихожан разных национальностей. В то время в Стокгольме были эстонская и латышская греко-православные общины, они существуют до сих пор. Ни один грек не заходил в церковь отца Стефана, они образовали свою общину, как и югославы. Мы с отцом часто ходили к эстонцам и пели у них, они служили в маленькой капелле при Мариинской церкви, а потом в церкви Якова.

Если бы все могли собираться вместе, мы бы, помимо всего прочего, имели возможность организовать замечательный хор. У отца довольно часто бывали конфликты и с приходскими властями, и с отцом Стефаном. Много раз претензии отца были весьма обоснованны, но он не всегда мог позволить себе высказать их вслух. Ничего, кроме вреда, конфликты ему не приносили.

Жизнь моя стала интереснее, когда я пошел в Катарининскую реальную школу. Теперь уже с одноклассниками я мог разговаривать вполне нормально. Мы задавали друг другу вопросы и получали на них спокойные искренние ответы. В народной школе мальчишки только выкрикивали разные ругательства на местном наречии. В реальной диалект, конечно, тоже был в ходу, но в целом обстановка была такая, что я почувствовал себя попавшим в другой, более симпатичный мир.

Уже на одном из первых занятий пения школьный учитель музыки Эйнар Ральф разделил нас на группы. Каждая группа должна была выучить определенную мелодию, а потом надо было петь многоголосие. Когда Ральф пришел в нашу группу, я уже пел песню, и учить ему меня не было нужно. Я помню, он очень удивился и спросил, не учился ли я музыке, а если учился, то у кого. Я ответил, что меня учил отец, и в тот же момент почувствовал, что учитель не очень-то доволен этим. «Он хочет быть единственным в своем роде»,— решил я.

Так или иначе, но ему импонировало мое умение, и он давал мне то и дело петь соло в классе. Эйнар Ральф был кантором в Катарининской церкви. На рождественской заутрене он попросил меня спеть хорал «Когда в лучах рождественское утро». Я получил пять крон и был, конечно, страшно рад.

В Катарининской реальной школе бывали замечательные музыкальные вечера по случаю окончания школьного года. Мне приходилось много для них работать. Однажды мы выучили «Эстудиантину» Вальдтейфеля — Эйнар Ральф сделал аранжировку для хора мальчиков. На выступлении мы имели огромный успех среди учителей, школьников и родителей.

Несколько лет, пока ломался голос, я не пел. В один прекрасный день, в церкви, ко мне вдруг вернулся тенор — мне тогда было семнадцать лет. Это было просто поразительно. Ведь к большинству мальчиков никогда не возвращается чистый высокий голос, которым они пели в детстве.

В остальном переходный период от детства к юношеству я переживал мучительно и тревожно. Я чувствовал себя неуклюжим, был неуверен в себе, думал, что совершенно не умею правильно владеть своим телом. В результате меня одолевала чудовищная стеснительность и замкнутость, в особенности с девушками. Уже тогда во мне бурлили перегретые сексуальные чувства, которые беспокоили и отвлекали меня. Я помню, что особенно стыдился своих чувств в церкви, где были женщины, смотревшие на меня во время пения, это казалось мне совершенно неуместным.

Теперь мне так странно, что подростку, каким я был в то время, женщина казалась загадочной, таинственной. Я помню, как-то вечером несколько ребят стояли на Грувбакене и мимо проходила девушка примерно нашего возраста. Один из ребят подсмотрел, как она раздевалась дома, и сообщил нам свои фантастические наблюдения. Я помню, мы смотрели на нее почти что с благоговением. Но я не припомню, чтобы мы, юноши, высказывались презрительно о девушках эмоциональных или сексуально активных. Разумеется, мы говорили об их

предполагаемых занятиях, но абсолютно не уничижительно. Я, у которого все контакты с девушками были ужасающе трудны, часто думал: «Черт подери, вот бы мне пройтись с той красоткой!» Под «красоткой» подразумевалась доступная, уступчивая девица. О девушках ребята говорили очень охотно, и я, весь в напряжении, слушал, как самые «подвинутые» рассказывали о своих успехах.

Я бы не сказал, что боялся женщин, но, безусловно, я их стеснялся. Как-то дождливым утром я шел в школу и по дороге встретил женщину, одетую в какую-то светлую одежду. Поравнявшись с ней, я одной ногой ступил мимо тротуара и угодил прямо в лужу, как следует обрызгав при этом ее прелестное пальто. Она зыркнула на меня и высказалась: «Поосторожнее! Идете как последний болван!» Это меня задело, и сильно. А первая моя мысль была: «Как хорошо, что учитель меня при этом не видит!»

Застенчивость моя была столь велика, что я никогда не ходил в школу на танцы или какие-нибудь праздничные вечеринки, если там были девушки. Впрочем, мне вряд ли бы разрешили родители, даже если бы я настаивал. По дороге в школу или обратно я часто встречал девушку, которая казалась мне миленькой, просто обворожительной. В один прекрасный день я набрался храбрости и остановил ее. После этого у нас вошло в привычку останавливаться и болтать, а однажды я спросил, не позволено ли мне будет пригласить ее в кино. О да, она не имела ничего против.

Я очень много думал об этой девушке, мечтал о чем-то более возвышенном, чем несколько часов в зале кинотеатра. Ах, просто сидеть рядом с ней. У меня и в мыслях не было, что может быть что-то большее. Я думаю, это была моя первая настоящая влюбленность. Девушка была старше меня, ей было около двадцати. Я всегда думал о девушках, которые были чуть-чуть старше меня. Это, вероятнее всего, объясняется тем, что я чувствовал потребность быть под опекой того, у кого больше опыта, кто сможет взять на себя инициативу и захочет как бы ухаживать за мной. Очень забавно, поскольку, как правило, все бывает как раз наоборот.

История с кино закончилась полным крахом. Денег у меня не было, я совершенно не представлял себе, откуда их можно раздобыть, потому из этой затеи ничего не вышло.

Я никогда больше не осмеливался встретиться с моей возлюбленной — так остро переживал свою неудачу.

В те времена не было принято, чтобы родители говорили с детьми о половой жизни: я, помню, находился в плену ложных

представлений, будто секс есть нечто греховное, нечто такое, что надо таить от других. Мне никогда бы не пришло в голову задать своим родителям вопрос, попросить у них совета по вопросам секса, эта сфера была запретной.

Меня влекли и другие наслаждения. Более всего легкая атлетика и гандбол. Я был членом легкоатлетического общества «Эллада»! делал определенные успехи в гандболе. Но из всех видов спорта больше всего я любил бег, чувствовал себя жутко гордым, когда пробежал на у школьном дворе Катерининской реальной 60 метров за семь с половиной секунд. Раз в три дня я показывал дома изношенные гимнастические тапочки, и отец всегда приходил в дурное расположение духа из-за постоянной необходимости покупать мне новую обувь. Он никак не мог взять в толк, что приятного может быть в прыжках. Но именно спортивные успехи сделали меня школьным героем.

В школе меня больше всего привлекали пение, физкультура и уроки языка. Кажется, я ходил в любимцах у филологов, потому что очень легко усваивал их предмет. Причиной этому было то, что уже в детстве я говорил на нескольких языках — шведском, немецком и русском. У меня никогда не возникало страха, если нужно было войти в другой язык. По всем письменным экзаменам я получал «А», чем был несказанно счастлив. Когда впоследствии начался французский, и с ним не было никаких проблем. Французский я полюбил с первого урока, возможно, это связано с нашим молодым учителем, который преподавал его очень увлекательно. Латынь я с самого начала считал ужасно скучной, но впоследствии открыл для себя логику языка или, точнее, логику грамматики. По мере того как я все больше углублялся в латинский, я чувствовал, что и французский дается легче. Потом, когда на уроках латинского мы стали заниматься и римской историей, мне стало еще интереснее.

Другие предметы меня особенно не привлекали. И прежде всего математика, тут я не понимал ничего. Отметки были самые разнообразные. На второй ступени у меня был тяжелый период, и я остался на второй год. Объяснялось это тем, что эротические мечты и чтение «романтической» литературы съедали все мое время. Когда я потом перешел из второй ступени, интерес к занятиям вернулся, но светила из меня уже не вышло. Зато дружил я с необычайно способными ребятами. Улле Хельбум был гением, я думаю, он должен был стать выдающимся профессором философии или кем-нибудь в этом роде. Он был «реалистом», а я — «латинистом», но по некоторым предметам мы шли наравне. И учителя, и одноклассники восхищались Улле — он мог прочесть длинную лекцию буквально о чем угодно. А стал он всемирно

известным кинорежиссером, очень успешным оказалось его сотрудничество с Астрид Линдгрен.

Другим школьным светилом был Ян-Улоф Страндберг, ныне драматический актер, главный режиссер Стокгольмского драматического театра. И Фредерик Хольм-квист, мой добрый приятель в течение многих лет. Позже у меня был друг по гимназии Свен Зеттерлунд, он всегда был очень правильным и необычайно одаренным. Сейчас он работает в Главном управлении народного образования. Помню еще двух ребят, которые были феноменально способны к истории,— братьев Ларса и Свена Эдельстам, они стали дипломатами.

Летом я обычно находил себе какую-нибудь работу, чтобы внести хоть малый вклад в семейный бюджет. Я работал рассыльным в магазине, который располагался вплотную с китайским магазином на Сибиллегатан, это была скобяная лавка, хозяйствовал там пожилой мужчина с двумя сыновьями. Первым моим заданием была перевозка пятидесятикилограммового мешка с цементом на грузовом велосипеде. Полчаса я разбирался, как погрузить мешок на тележку под рулем так, чтобы заднее колесо при этом не взлетело на воздух. Когда я наконец уложил мешок на место и добрался до цели, оказалось, что доставить мешок надо на шестой этаж в доме без лифта. Я стоял у дверей с этим мешком и думал про себя: «Плюнуть бы на него и бросить ко всем чертям!»

Следующее задание было попроще. У старика, хозяина магазина, на шхерах был склад, и в субботу вечером он посылал меня с товарами к лодке. В то время я почти всегда ходил голодный. Лодки со шхер приходили в город груженные ящиками с салакой и копченой сельдью, и с бортов так вкусно пахло съестным! «Счастливец, кому удается полакомиться селедочкой», — говорил я себе. И в дальнейшем, проходя мимо лодок со шхер, я неизменно ощущал чувство голода.

Одно лето я работал у первого мужа Сары Леандер, Нильса Леандера. У него было издательство на Регерингсгатан, они издавали большой справочник о киношниках, не только о режиссерах и актерах, но и кассиршах в кинотеатрах, механиках и контролершах. Моя работа заключалась в том, чтобы упаковывать этот труд в почтовый пакет и рассылать по всей стране наложенным платежом.

Летом 1943 года отец нашел работу в лесу: он колол дрова у одного крестьянина недалеко от города Мерштa. Я поехал с ним и помогал. Было потрясающе красивое лето, мы вставали в пять утра, в самое приятное время — жары еще не было, и комаров тоже. Мы работали до трех и ложились отдыхать. Жили мы в доме

крестьянина.

Лето 1944 и 1945 годов я работал в «Нурдиска компаниет». В том отделе, который готовил дарственные посылки для отправки в Германию — это была организованная помощь, руководил ею граф Фольке Бернадот. «Нурдиска компаниет» имела для этого специальные помещения на Смоландсгатан — там паковались пакеты, а я писал уведомления. Но ни одной мысли о войне не всплывает в моей памяти, когда я сейчас рассказываю о своей работе с дарственными посылками. Война меня не интересовала, меня интересовала девушка, стоявшая рядом. Она была мила, хороша собой и на несколько лет старше меня. В нашем отделении работал еще один паренек, обучавшийся актерской игре. Мы с девушкой уже целый месяц встречались и вот пришли к выводу, что нам надо воспользоваться жилищем общего друга, чтобы устроить там первое любовное свидание… В 1945 году я сдал с необычайным трудом шведский. Насколько я помню, мне попалось стихотворение Густава Фрёдинга «Толстый монах из Скары». Но о чем на самом деле говорилось в стихотворении, я не понял. Я упростил задачу и пересказал содержание, оно у нас было на восковке. За глупость я получил «С» и к устному экзамену не был допущен. В осеннем семестре я учил курс последней ступени. С историей у меня было все в порядке, на устном экзамене под рождество мне достался вопрос про Соединенные Штаты, этим я интересовался и все знал хорошо. Когда закончился экзамен по латыни, помню, мой старый учитель Пер Венстрём подошел ко мне, слегка толкнул в живот и сказал своим писклявым голосочком: «Этот латынь знает, паршивец!» Я был ужасно горд. Французский тоже прошел неплохо, я получил «Ва». По остальным предметам были сплошь «В».

В университет я идти не хотел, и родители давить на меня даже не пытались. Возможно, они были рады, что я найду работу, обеспечу себя и помогу им материально.

Совершенно удивительно, но в дальнейшем мне и в голову не приходило, что я когда-нибудь посвящу себя пению. Насколько я знаю, об этом не задумывались ни мать, ни отец.

Примерно в это время случилось нечто, что сыграло решающую роль во всей моей последующей жизни. Во время вспышки гнева у матери вырвалось, что я не их ребенок, что меня усыновили. Она сказала, что спасла меня от смерти.

Моими «биологическими» родителями были ее брат Николай Гедда и его невеста Клари Линнеа Линдберг. Когда я родился в госпитале ВВ в Сёдере, в Стокгольме, они были в таком стесненном материальном состоянии, что не могли пожениться, тем более взять на себя заботы о ребенке. И они решились

оставить меня в детском доме.

Но этого не произошло. Когда мне было всего лишь шесть дней, мать Ольга забрала меня из больницы.

Отец мой уже умер, а жива ли мать, не знаю. Она сдержала обещание, данное когда-то в бумагах об усыновлении: не иметь никаких притязаний на своего сына. Однажды в 50-х годах, когда я давал концерт в Зеленом Лунде, Ольга рассказала, что узнала в толпе мою настоящую мать. Она была среди тех женщин, которые потом буквально хлынули на сцену, по-видимому, она тоже подходила ко мне и дотрагивалась до моей одежды. Сам я об этом ничего не знал.

Отец мой Николай, которого я в детстве считал своим дядей, братом матери, дал о себе знать, когда я стал известным певцом. К тому времени он уже женился, не на моей матери, а на другой женщине, обзавелся семьей. Я получил письмо, в котором он описывал ситуацию, сложившуюся в момент моего рождения, и расписывал в красках свое раскаяние. Но он написал уйму глупостей о матери Ольге, и это произвело на меня неприятное впечатление.

Когда я ответил ему молчанием, он начал ходить по магазинам на Сёдере и хвастаться, что он мой отец. Посетил он и редакцию какой-то вечерней газетки и рассказал там историю о своем отцовстве, это дошло до меня окольными путями. По той или иной причине в газете не отнеслись всерьез к его «признанию».

Но до того, как я стал знаменит, он мной не интересовался ни капли. Я считал, что он вел себя недостойно, и презирал его.

Я не имел никогда ни малейшей потребности разыскивать свою мать. Что бы я мог сказать этой старой женщине? Настоящей матерью для меня навсегда остается мать Ольга. Все мое детство, всю юность она работала, чтобы дать мне все самое лучшее — и материально, и духовно. Но я сказал матери Ольге, что ей не надо было так долго тянуть, не рассказывать мне об истинном положении вещей, доводить до того, чтобы правда в конце концов сорвалась с языка в состоянии раздражения. Если уж я маленьким не знал всех подробностей своего происхождения, то и принять это я бы хотел с объяснениями, чтобы потом свыкнуться, срастись с этим. Тогда я избег бы тех эмоциональных осложнений, которые последовали. Разумеется, были часы, когда я думал, что если уж мои настоящие родители не хотели меня знать, значит, они считали, что я только на то и гожусь, чтобы воспитываться в детском доме. Такие мысли невыносимо мучают меня, они всплывают на поверхность в самые неподходящие моменты моей жизни.

«Черт подери, что ты натворил?»

Любовь к пению была у меня всю жизнь. И радость от пения тоже.

И при всем том я не могу вспомнить какой-то определенный день или особый случай, который подтолкнул меня на путь певца. Многие художники помнят некое событие — день, когда они, например, услышали чье-то пение, и это все решило.

Я встречал молодых людей, которые вполне серьезно говорили «Господин Гедда, я бы хотел петь, как вы». Это должно означать, что молодой певец мечтает сделать такую же карьеру, как я. Но я-то не был так уж твердо уверен в том, что стану певцом. Я восхищался Беньямино Джильи и мечтал петь, как он. Но это вовсе не означает, что я в мыслях лелеял планы о карьере Джильи. Может быть, эта мечта и сидела где-то во мне, но глубоко в подсознании.

Настоящий интерес к музыке пробудило радио, когда в годы войны я часами лежал и слушал — сначала Джильи, а потом Юсси Бьёрлинга, немца Рихарда Таубера и датчанина Хельге Росвенге. Помню мое восхищение тенором Хельге Росвенге, он сделал блестящую карьеру в Германии во время войны. Но самые бурные чувства вызывал у меня Джильи, особенно привлекал его репертуар — арии из итальянских и французских опер. Многие вечера я проводил у радио, слушал и слушал без конца. Немецкие передачи были щедры на оперу и оперетту, то и дело в перерыве звучали победные фанфары, которые, как я потом установил, были мотивом из «Прелюдов» Франца Листа. Вот то злоупотребление, которое никогда не было наказано.

События, происходившие тогда в мире, воздействовали на меня весьма незначительно. Радио появилось в нашем доме сравнительно поздно, газеты не были в ходу, и о событиях в мире мои родители узнавали при посещениях русской церкви. Я жил в полном неведении. Помню лишь об одном ужасном случае. Отец получил письмо из Германии, в котором описывалось, как один их общий знакомый из «Донских казаков» пытался перебежать через улицу во время бомбардировки. Он увяз во вспыхнувшем асфальте и сгорел. Отец и мать были потрясены и долго еще рассказывали об этом.

Весной 1946 года меня призвали в тыловую часть Т1 в Линчёпинге, там я отбывал воинскую повинность. Поскольку служба тыла есть род войск, который, помимо всего прочего, должен осуществлять и транспортировку, мы учились водить грузовик, что имело для меня известные последствия во время

зимних маневров в Будене в 1946—1947 гг.

В самом начале военной службы было страшно, но все облегчалось тем, что нашей студенческой компании достался приличный лейтенант. Он выглядел как киногерой, высокий, светловолосый, один глаз выбит гранатой. «Первое дело,— сказал он,— выкинуть из головы бабьё». Утром входил и гаркал во все горло: «Нечего разлеживаться, вы не бабы в гареме, ну-ка живо, вставать!»

Когда нам приказывали во весь голос: «В ружьё!», я приспособился этот приказ петь. Во дворах казарм, как правило, замечательная акустика, потому что они замкнутые; когда я пел «В ружьё!», весь строй начинал хохотать, и лейтенант не мог сдержать улыбку. Потом вошло в обычай каждый раз, когда у нас были учения, открывать все окна в здании казармы — всем было любопытно посмотреть на сумасшедшего, который не выкрикивал, а пел: «В ру-у-у-у-жьё!»

Зимние маневры начались в нашей части в феврале 1947 года неподалеку от финской границы. Температура была минус сорок, когда мы как-то ночью перевозили на грузовом транспорте пехоту. Переброска продолжалась много суток, спать было запрещено, шли военные маневры.

Пехота по большей части состояла из финнов. Мы, в основном уроженцы южной Швеции, слышали много разных историй об их вспыльчивости, о легкости, с какой они хватаются за нож, и потому ужасно боялись их. Мы ехали гигантской колонной, между грузовиками было расстояние примерно двадцать метров. Свет не включали, направление давал чуть видимый задний свет того грузовика, который шел первым. Шоферам в кабинах было тепло и уютно, рядом сидел приятель, с которым можно было поменяться, подремать часок-другой. Но когда мой напарник лег и заснул, я сам вдруг чудовищно захотел спать и свалился на руль. Проснувшись, я обнаружил, что не вижу больше задний свет на ведущем грузовике. Я понял, что свернул вбок и отбился от головы колонны. Поскольку я был в середине, за мной ушли уже около двух десятков грузовиков. Все это мне стало совершенно ясно, но что делать, я не представлял, не знал, как повернуть с этой боковой дороги. И вдруг передо мной выросла стена высокого елового леса. Дорога кончилась.

Напарник проснулся, когда стояла уже вся колонна, он уставился на меня и заорал: «Черт подери, что ты натворил?» Наверху, в кузове, сидели ребята-финны в коротких полушубках и самых обычных форменных брюках, а мороз был крепкий. Что они мерзнут, нам было яснее ясного. Как только солдаты смекнут, что я заплутался, они, уж конечно, отделают нас по первое число. Мы

вылезли из кабины.

Из-за рваного облака смотрела луна, вокруг стояли огромные елки, засыпанные снегом. Из кузова доносилось невнятное бормотание. «Сейчас и ножи в ход пойдут»,— думал я. Примерно через час один из парней все-таки высказался на своем певучем наречии: «С таким же успехом можно везти нас прямо в крематорий!» На счастье, у нас был вестовой на мотоцикле, который должен был поддерживать связь по колонне. Он обнаружил, что я съехал в сторону, и нашел нас; мне пришлось, заикаясь, рассказать, что я заснул за рулем. Головную часть колонны мы догнали, но я еще долго не мог отделаться от ужаса, овладевшего мной, когда я вез всех этих парней по дремучему лесу.

Мы квартировали в Будене. Там, бывало, нас посылали мыть посуду, и тогда приходилось отчищать не такие уж маленькие ведра. Гороховый суп готовили в гигантском чане, я помню, как мы с напарником отволокли этот чан на озеро, проделали лунку во льду и драили его руками. Тяжелее этой работы я, пожалуй, не выполнял за всю жизнь. В остальном хуже всего было то, что во время маневров никогда не разрешалось спать. К концу мы так уставали, что едва держались на ногах. Но вместо того, чтобы отдохнуть пару часов, мы должны были всей частью идти еще двадцать миль с полной выкладкой. Я шел, как обычно, последним.

Вероятно, военная служба была мне на пользу, потому что дома меня безумно опекали. Я должен был узнать, что жизнь может быть до крайности трудной, а люди могут по-настоящему издеваться над другими. Когда после дневного перехода мы «на закуску» разбивали палатку и валились без сил, вдруг раздавался приказ собираться. Мы вставали возмущенные, озлобленные. Почему, черт бы их побрал, мы не имеем права отправиться на боковую, когда эта проклятая палатка уже поставлена? Нет, раздражение надо было сдерживать.

Мне повезло, я избежал общения с самыми лютыми офицерами. Наш капитан был туп, как чертик из табакерки. В день Люции мы попросили устроить праздник. Капитан ответил с гримасой: «Люция, это еще что за глупости? Если уж праздновать, так только тезоименитство Карла XII!»

Когда зимние маневры наконец закончились, было так приятно покинуть Норланд. Больше я туда никогда не возвращался. Поскольку моя военная служба проходила через год после наступления мира, все, вместе взятое, я воспринимал как неимоверную глупость. То же отношение к этому было и у большинства моих сослуживцев. Но, само собой, находились

такие карьеристы, которые относились всерьез к военным играм: они хотели идти дальше, выйти в офицеры. Их я не понимал, из меня и солдат-то был так себе — мне вечно хотелось побольше поспать.

Во время увольнений я гулял с девушками. И слушал музыку. Я встретил девушку, которая хорошо знала привратника нашего дома в Стокгольме, на Грувгатан, 4. Эта девушка жила в Эстермальме, была из хорошей семьи, как говорили в то время. Наш привратник дружил с ее отцом, кто-то из них спас жизнь другому, я не помню точно кто кому, но дружба на всю жизнь продолжалась, невзирая на классовые барьеры.

Я часто ходил в кино с этой девушкой из Эстермальма, но дальше мы никогда не заходили. Она была девица и до свадьбы не соглашалась пойти на близость. О женитьбе я не думал, но продолжал встречаться с ней в течение почти всей военной службы. Мы немного обнимались, она обычно провожала меня до вокзала, когда ночным поездом я уезжал в Линчёпинг. Такие отношения для юноши моего возраста были безумно напряженными; многие мои товарищи были в том же положении. Но многое объяснялось тем, что они никогда бы не женились на девушке, которая не сохранила невинность до свадьбы. Это считалось отвратительным.

Я уставал от общения с «девушкой из Эстермальма» во многом из-за того, что она ко всему была равнодушна. За недостатком воображения мне всегда было нужно говорить по душам, особенно с женщинами. Мне хотелось, чтобы обо всем можно было говорить вслух. Под «всем» я в первую очередь понимал музыку.

Что касается музыки, то в это время большую роль в моей жизни сыграл один священник. В летний день 1946 года мой приятель предложил мне поехать вместе с Хёгалидским объединением молодежи на экскурсию в Ваксхольм. Когда мы были в церкви, приятель представил меня Юхану Мувингеру, который был викарием в Хёгалиде. При этом мой друг добавил, что я пою. Мувингер очень заинтересовался этим и попросил меня что-нибудь спеть, тем более что органист был тут же. Я спел «Largo» Генделя, которое дома часто пел для себя.

Юхан Мувингер остался в восторге и предложил мне петь в их приходе. И я стал петь — то в хёгалидской церкви, то в молельном доме. С каждой встречей наша дружба укреплялась, я сопровождал его, когда он читал проповеди в больнице или в доме для престарелых. Потом я стал петь и на свадьбах, и на похоронах, где служил он.

Мувингер был человеком прямым и тонким, я чувствовал

себя с ним как с приятелем, мы говорили обо всем. Я высоко ценил его человеческие качества, он был удивительно прост. Так приятно было слушать его проповеди на свадьбах и похоронах, беседы с молодежью на специальных службах. Он был сыном рыбака из Бохуслена и к религии никогда не относился с чрезмерной торжественностью. Любил посмеяться иногда. Помню случай, когда я должен был петь гимн Бизе «Agnus Dei» и вдруг увидел перед Мувингером программу. Мне сразу же бросилось в глаза, что в слове «Agnus» не хватает g. Я не знал, решиться ли указать на это, все же мой друг был священником. И все-таки я набрался мужества и сказал, что в программке опечатка. Мувингер смеялся: «Ну, богу приладим задницу, но в конце концов это не так уж плохо!»

Я не сказал еще, что приходил к моему другу и исповедоваться: не было ни одной душевной проблемы, о которой я не мог бы ему рассказать все. Было огромным утешением и просто находиться рядом с ним все эти годы. Тогда я начал формироваться как певец, хотя не брал еще уроков и не сосредоточился на мысли целиком посвятить себя пению.

Кульминационным пунктом стало рождественское действо, которое Мувингер организовал в 1948 году в молельном доме, где я пел партию Иосифа и молодая ученица Маргарета Халлин исполняла Марию. Маргарета жила с матерью в Хёгалиде. Мы имели большой успех, в действо было включено также несколько рождественских псалмов, Маргарета пела колыбельную песню Марии, а я — хорал «О ночь святая».

Юхана Мувингера все любили, поэтому работы у него оказывалось больше, чем физических сил. Уже позже, став признанным певцом, я часто пел в его церкви, когда приезжал в Швецию. Как-то мы договорились об одной программе, но, приехав домой, я узнал, что он умер, и вместо назначенного выступления я пел на его похоронах.

Но не только в Хёгалиде и на военной службе упражнял я свой голос. Во взводе, где я служил, был малый, которого прозвали «красавчиком», у него был мощный бас. Настоящего его имени я не знал никогда, это бывало часто с сослуживцами. Там друг друга звали «красавчиком», «домовым», «белоснежкой», «исусиком». Моя фамилия сама по себе хорошо работала как прозвище, а иногда меня просто звали «рыбкой».

«Красавчик» пел в театральной части хора мальчиков «Маттеус-Пойкарна», он поинтересовался, не хочу ли я сыграть первого любовника в оперетте «Гостиница Синего Бобра». Либретто и музыку написал Курт Хенриксон, писатель, композитор и режиссер, работавший в хоре. В обыденной жизни

он занимался ювелирным делом, потом я узнал, что он учился у моего деда Густава Гедды.

Премьера состоялась в театре «Скала» у Северной въездной башни. Одетый в белый фрак, я спел с дюжину .премиленьких опереточных мелодий. Каскадную пару играли Лассе Лёндаль и Инга Лемон. Мы все жутко веселились, но оперетка наша в долгожительницы никак не попала: прошло всего четыре представления. Еще через год я сыграл главную роль в серьезной пьесе, которая провалилась с треском.

Сразу после выпускных экзаменов я стал работать в банке. Эта работа спасла меня от офицерства, полтора года военной службы были в то время совершенно обязательны для выпускников гимназий. Теперь же я мог представить свидетельство, что мои родители нуждаются в материальной помощи.

Первое место я получил в Сёрмландском банке, и заместитель директора, к которому я обратился, заметил, что у меня по пению стоит «А». Он специально указал мне на это, и я чувствовал его доброжелательное отношение, когда просчитывал чеки,— вероятно, он сам любил пение.

После военной службы я поступил в контору Скандинавского банка на Хорнсгатан у Мариинской площади. Я был абсолютно доволен своими занятиями. Лишь к рождеству, к началу нового года, я впал в легкую депрессию. Тогда нужно было работать каждый вечер допоздна, подчас до полуночи,— все пропускалось через счетную машину. Тысячи счетов сберегательных касс должны были сойтись. Если вдруг где-то обнаруживалась ошибка, приходилось искать ее до тех пор, пока не отыщешь, а на это могла уйти просто тьма времени. Возвращаясь домой под праздники, я видел повсюду веселых, подвыпивших людей и думал про себя, что с этой проклятой работой больше так продолжаться не может.

Тут родилась мысль подыскать учителя, который помог бы мне поставить голос. Мысль эта, родившаяся в подсознании, вышла наружу при общении с приятелем, его звали Свен Хансон. Мать Свена любила пение, она часто говорила, что мне надо брать уроки. Однажды она показала мне газету, в которой было объявление: учитель пения ищет учеников.

Иногда я пел у моего прежнего учителя пения Сёдерской гимназии Густава Вибе. Он был кантором в маленькой кирпичной методистской церкви в Эстермальме, на Майорсгатан, 5. Когда я сказал ему, что хочу держать экзамены в Музыкальную академию, он написал великолепную рекомендацию Эйнару Ральфу, который когда-то учил меня в Катерининской реальной, а теперь

был ректором Академии. Я ходил на прослушивания к Ральфу и к преподавателю Академии Йозефу Хислопу. Все они сошлись на том, что мои физические данные недостаточны для обучения в Академии. Я получил письменное заключение.

Может быть, они были правы. Может быть, нет. Родители реагировали на это бурно: они считали, что со мной поступили несправедливо. Самому мне казалось странным, что они не удосужились порекомендовать мне какого-нибудь опытного педагога, ведь тогда еще мой певческий аппарат был просто-напросто не приспособлен для более серьезных занятий пением.

Хорошие друзья моих родителей посоветовали брать уроки у латышской преподавательницы Марии Винтере, до приезда в Швецию она пела в Рижской опере. Муж ее был дирижером в том же театре, с ним я позже стал заниматься теорией музыки. Мария Винтере давала уроки в снятом актовом зале школы по вечерам, днем она должна была зарабатывать на жизнь обычной работой. Я прозанимался у нее год, но она не знала, как развить самое нужное мне — технику пения. По-видимому, никакого прогресса я у нее не добился.

С некоторыми клиентами в банковской конторе я беседовал о музыке, когда помогал им отпирать сейфы. Больше всего мы разговаривали с Бертилем Странге — он был валторнистом в Придворной капелле. Когда я рассказал ему о неурядицах с обучением пению, он назвал имя Мартина Эмана: «Думаю, он вам подойдет».

Лично я не чувствовал особого энтузиазма: я часто слышал Мартина Эмана по радио, когда передавали граммофонные записи, его голос не казался мне красивым. Кроме того, не так уж редко он пел попросту фальшиво. Но Бертиль Странге устроил прослушивание, и я пришел домой к Эману, чтобы спеть на пробу несколько арий. Одна из них была из «Любовного напитка». Тут я понял, как замечательно он аккомпанирует, и интерес мой явно возрос, я подумал, что музыкант-то он, во всяком случае, опытный.

Когда я спел все свои номера, из него выплеснулось непроизвольное восхищение, он сказал, что никогда не слышал, чтобы кто-нибудь так красиво пел эти вещи — разумеется, кроме Джильи и Бьёрлинга. Я был счастлив и решил заниматься с ним. Рассказал ему, что служу в банке, что деньги, которые зарабатываю, идут на содержание семьи. «Не будем делать проблему из оплаты уроков»,— сказал Эман. Первое время он предложил заниматься со мной бесплатно.

Осенью 1949 года я начал заниматься с Мартином Эманом. Через несколько месяцев он устроил мне пробное прослушивание

на стипендию имени Кристины Нильсон, в то время она составляла 3000 крон. Мартин Эман сидел в жюри с тогдашним главным дирижером оперы Йоэлем Берглундом и придворной певицей Марианной Мёрнер. Впоследствии Эман рассказал, что Марианна Мёрнер была в восторге, чего нельзя было сказать о Берглунде. Но премию я получил, притом один, и теперь мог платить Эману за уроки.

В тот момент, когда я передавал чеки, Эман позвонил одному из директоров Скандинавского банка, которого он знал лично. Он попросил, чтобы меня взяли на полставки: дали мне возможность по-настоящему серьезно продолжить занятия пением. Меня перевели в главную контору на площадь Густава Адольфа. Мартин Эман также организовал новое прослушивание для меня в Музыкальной академии. Теперь они приняли меня в качестве вольнослушателя, это означало, что я, с одной стороны, должен сдавать экзамены, а с другой стороны, освобожден от обязательного посещения занятий, поскольку полдня должен проводить в банке.

Я продолжал заниматься у Эмана, и каждый день того времени, с 1949 по 1951 год, был заполнен работой. Эти годы были самыми замечательными в моей жизни, тогда для меня так много вдруг открылось.

Все было замечательно

Когда в пении у меня наметились определенные успехи, родители были счастливы. Но, помню, уже в те времена, когда кто-нибудь звонил и просил меня выступить, мать имела обыкновение комментировать: «Неужели же теперь ты станешь петь за такие гроши?» Она решила для себя раз и навсегда, что моим голосом пользуются в корыстных интересах, но я это мнение не разделял. Все, кто просил меня петь, имели дело с определенным бюджетом, которым надо было руководствоваться, у них не было иных возможностей, кроме как платить мне пятьдесят крон. К тому же певцом я был еще совсем без имени. Этого мать совершенно не хотела понять.

Для меня эти годы были самыми счастливыми в жизни, все было замечательно. Сейчас я считаю просто неоценимым, что Эрик Эрике он позволял мне так много петь в его хорах. Каждое воскресенье я бывал в церкви Якоба, за что получал сущие гроши. Потом я пел у Эриксона в камерном хоре на радио самые разнообразные вещи — и старую, и современную музыку. Я сотрудничал с ними и в «Филькингене», который специализировался на исполнении средневековой музыки на старинных инструментах, это очень меня развивало, потому что нужно было осваивать столько непохожих друг на друга стилей. Я с детства привык петь a capella, музыкальный слух у меня был тонкий, так что мне было легко переходить от одного музыкального стиля к другому.

У меня никогда не было трудностей с заучиванием, это было важной предпосылкой для работы, потому что часто речь шла о срочных вводах. Камерный хор состоял из певцов, которые действительно знали музыку. Это были нынешние музыкальные директора Академии Эрик Сэден и его жена Элизабет, Сульвей Гриппе, которая вышла замуж за музыкального продюсера шведского радио Роланда Гриппе. В камерном хоре пели Элизабет Сёдерстрём и Черстин Мейер. Мы все читали с листа, никаких специальных репетиций не требовалось. Двух-трех дней нам было достаточно, чтобы исполнить очень сложное произведение. Мои ежедневные занятия с отцом позволили мне с легкостью разучивать самую трудную музыку.

В средневековой музыке наибольшие трудности касаются гармонии и полифонии. Я пел довольно много вещей французских и бельгийских мастеров средневековья, прежде всего Гильома де Майю и Гийома Дюфаи. Это были песни для небольшого ансамбля и кое-какие сольные номера с

инструментальным ансамблем, состоявшим из старинных инструментов. Аккомпанемент был полностью полифоническим, ни одна мелодия не могла мне помочь. Из-за этого было очень трудно петь точно, хотя инструменты и настраивались в лад. Естественно, это были не двенадцатитоновые композиции, но средневековая музыка в чем-то им близка.

Теперь я жил с постоянным ощущением счастья, потому что почти весь мой день был заполнен делом, которое я любил больше всего. К тому же я был молод, никаких серьезных проблем у меня не было. Но только люди, занимающиеся музыкой, могут понять, как мне было тогда трудно: после обеда приходилось бросаться от банковской работы к музыкальным занятиям.

По вечерам после занятий в Академии и в Опере бывали репетиции, а иногда и какие-нибудь выступления, я часто пел на свадьбах и похоронах. Заработанные деньги отдавал родителям, и оставалась еще скромная сумма на карманные расходы. Я был, безусловно, хорошим сыном. У меня никогда и мысли не было уйти из дома, где я довольствовался для сна маленьким альковом на кухне с тех пор, как в 1934 году мы поселились на Грувгатан.

Теперь, по прошествии времени, я не могу сказать, правильно я поступал или нет, так надолго оставаясь в родительском доме. Мысль оставить родителей и жить собственной жизнью в моей голове никогда не возникала. Может быть, это было связано с тем, что у меня все пошло уж очень быстро, когда начались занятия пением. Я нуждался в уходе, в помощи, которую могла дать мне мать. Казалось таким прекрасным, что есть родительский дом, где о тебе заботятся, беспокоятся.

Никакой личной жизни, по существу, у меня в те годы не было: я ведь был так безумно занят. Конечно, время от времени я проводил время с девушками, но все это были девушки из Оперной школы. Свободно привести домой кого-нибудь, не спросив разрешения, я не считал возможным. Честно говоря, я и не считал, что нуждаюсь в такой возможности. Зимой, естественно, было трудно, если нельзя было пойти домой к девушке, с которой встречался.

Дополнительные заработки позволяли мне никогда не занимать деньги на уроки, не говоря уж о том, что некое братство «Одд-Феллоуз» перечислило в Королевский банк 1000 крон на мое имя. В то время это была для меня огромная сумма. Начав зарабатывать за музыкальные выступления по тысяче крон в месяц, я оставил банковскую службу.

Из «академических» времен помню, что первой я разучил небольшую вещицу из «Волшебной флейты», репетировал я ее вместе со Свеном-Эриком Викстрёмом, который приехал из

Даларна и был только что принят в Оперную школу. В Оперной школе в качестве первого задания я получил сцену из вагнеровских «Мейстерзингеров», Эрик Сэден пел Ганса Сакса, а я — Вальтера. На том же прослушивании была и Черстин Мейер, ее хвалили за исполнение Орфея в глюковском «Орфее и Эвридике».

Отрадно, что подавляющая часть нашего выпуска добилась успехов, получила признание. Черстин Мейер была уже тогда невероятно сильной вокалисткой, то же самое и Элизабет Сёдерстрём. Знаменитыми стали и Эрик Сэден, и Буек Маргит Юнсон. Позже появилось несколько девушек, которые были хороши в камерном репертуаре. Марианну Лёфберг я встретил в 1975 году в Йончёпинге, куда я приехал для гала-концерта «Pro Venezia». Она рассказала мне, что бросила петь, потому что нервы не выдерживали напряжения, необходимого для нашей профессии. Она стала преподавать пение в Йончёпинге. Другая девушка, Дэйзи Шёрлинг, вместе с Мейер и Сёдерстрём организовала «Трио бельканто». Кажется, Шёрлинг оставила пение, выйдя замуж. В нашем кругу был и обещающий баритон — Бенгт фон Кнорринг. Я часто удивлялся, как так получилось, что он не стал продолжать занятия. Об остальных можно сказать, что две трети моего выпуска продолжили занятия, причем добились в своем деле успеха. Наш шеф Курт Бендикс по какому-то случаю сказал, что этот класс был лучшим за всю историю шведской Оперной школы.

Все это время я не прерывал частных уроков у Мартина Эмана. Он был невероятно строг и требователен, но строгость во многом смягчалась благодаря фантастическому чувству юмора. Поэтому я его очень любил. Это был высокий, сильный мужчина, не такой толстый, каким он был, говорят, в молодости.

Мартин Эман учил меня все же не чему-нибудь, а технике пения, у него был колоссальный музыкальный опыт, приобретенный за годы работы в Германии. Там он как-никак сотрудничал с крупнейшими дирижерами и режиссерами. У него были постоянные контакты с такими мировыми величинами, как Бруно Вальтер, Вильгельм Фуртвенглер, Отто Клемперер и другие.

Когда я начинал заниматься у Эмана, я имел весьма слабое представление о правильной технике дыхания, о том, что на профессиональном жаргоне называется «проработкой» (подготовкой). Когда голос приходит в определенное состояние, когда невозможно уже петь открыто, нужно перескочить, чтобы взять самые высокие звуки. Если петь эти звуки открыто, получается горловой звук, можно «лопнуть». «Проработка»— это такой способ петь, который позволяет беречь голос, брать самые

высокие ноты, не нанося ущерба голосовым связкам.

С точки зрения техники пения это очень сложно. Предположим, вы поете открытый гласный, открытое «а». Доходим до высокого положения (итальянцы называют его «passagio»), то есть до звуков на фа, фа диез и соль, которые лежат так высоко, что их невозможно спеть на полностью открытом «а» без того, чтобы не думать при этом, что поешь «о». Это получается в результате работы с диафрагмой и грудной клеткой и определенными мышцами, которые должны установиться.

Чему прежде всего меня научил Мартин Эман, так это «подготавливать» голос. Это делается не только благодаря тому, что темнишь в сторону «о» и пользуешься еще и изменением ширины открытия горла и помощью подпоры. Певец дышит обычно как все люди, не только горлом, но и глубже, легкими. Добиться правильной техники дыхания — это все равно что наполнить графин водой, надо начинать с дна. Заполняют легкие глубоко — так, чтобы хватило на длинную фразу. Потом надо решить проблему, как воздух бережно расходовать, чтобы не остаться без него до окончания фразы. Всему этому Эман мог научить меня прекрасно, потому что он сам был тенором и знал эти проблемы досконально.

У Мартина Эмана я учился примерно пять лет, и за это время я сумел употребить себе на пользу все, чему он меня учил. Многие преподаватели пения известны своим властолюбием и бесцеремонностью, с которой они вмешиваются в личную жизнь молодых певцов. Этого в отношении Мартина Эмана ко мне не чувствовалось никогда.

Но моя застенчивость — вот с ней он ничего не мог поделать, как ни бился. Он часто внушал мне, как надо себя вести перед выходом на сцену: «Плечи расправить! Вот и я!» Но эта поза все же ему подходила больше, чем мне. Он всегда выглядел так, словно думал: «Говорить будет Мартин Эман. А вы кто такой?» То же самое можно сплошь и рядом видеть у так называемых премьеров, которые считают себя редкими и удивительными. Конечно, певцами они могут быть замечательными, но их позы, воскрешающие в памяти Эдварда Персона, вызывают у людей только неприятное чувство.

В Оперной школе нашим учителем по сценическому поведению был Курт Бендикс. Он был моим музыкальным крестным, этот удивительно милый и дружелюбный человек. Даже самые трудные вещи он умел делать азартно, с наслаждением. На одном уроке он взял в руки нотную страницу с трудной мелодией: «Кто споет этот кусок без единой ошибки,

получит от меня десятку». Мы старались изо всех сил, но никому из нас это оказалось не под силу, так что Бендикс остался при своей десятке.

Рагнар Хюльтен-Кавалиус был человеком другого рода, строгим, нередко придирчивым. Но эти качества уравновешивались его неслыханными знаниями в области музыки, театра, кино и филологии. В те времена он был первым репетитором в Опере, а у нас вел актерское мастерство. Педагогом он был в высшей степени компетентным. Вся наша группа разучивала музыкально и сценически ансамбли из моцартовских опер «Волшебная флейта», «Свадьба Фигаро» и «Похищение из сераля». Потом пришла очередь оперы Вагнера «Мейстерзингеры» и опер Гуно «Фауст» и «Ромео и Джульетта». Во время нашего обучения Хюльтен-Кавалиусу исполнилось 65 лет, и мы поздравили его на одном из уроков — спели квинтет из «Ромео и Джульетты». Помню, как его это тронуло.

Кроме этих двух основных учителей, были у нас и другие репетиторы. Арне Суннегорд помогал нам разбирать некоторые вещи музыкально и певчески, кое-кто занимался с ним и частным образом. Я многое получил от него, но не в плане певческой техники. Этим я занимался с Мартином Эманом. Все учителя были великолепны, это была солидная основа для дальнейшего развития. Благодаря имевшимся у меня музыкальным навыкам я мог целиком и полностью посвятить себя занятиям в классе сольного пения — курс обучения здесь занимал два-три года, а потом шел следующий этап обучения сроком около двух лет.

Учась в Оперной школе, я иногда получал разовую работу в Опере. В первый раз это была вердиевская «Аида», я ходил в толпе солдат. Потом я пел в хоре, когда давали оперу Масканьи «В Сицилии». Я выступил даже в вокальном секстете в современной опере Г. Сутермей-стера «Красный сапог», дирижировал Герберт Сандберг, мы пели в оркестровой яме.

Я начал занятия в Академии, а потом в Оперной школе в 1950 году. Осенью 1951 года во время утренней репетиции с Куртом Бендиксом он вдруг спросил меня: «Послушайте, господин Гедда, не попробуете ли взять эту ноту?» Он взял на фортепиано очень высокий звук. Я спел, полностью справился. «Да, это было великолепно»,— сказал учитель. Потом ничего не последовало, мы продолжали заниматься нашей привычной работой.

Уроки шли как прежде, и я все удивлялся, с чего это он вдруг попросил меня взять ту ноту.

Через несколько недель у нас был конфиденциальный разговор, в начале которого он взял с меня обещание никому ничего не рассказывать. Он сказал: «Хюльтен-Кавалиус и я хотим

сделать вам сюрприз. Мы будем делать новую постановку «Почтальона из Лонжюмо» и хотим, чтоб вы в ней исполняли главную роль».

Само собой разумеется, я был вне себя от счастья.

Почтальон к Караяну

Курт Бендикс и Рагнар Хюльтен-Кавалиус взяли на себя большую ответственность, поручив мне главную роль в опере Адана «Почтальон из Лонжюмо». Йордис Шимберг, комик Арне Вирен и бас Свен-Эрик Якобсон были проверенными величинами в Королевской опере. Я один вступал в блистательный ансамбль Оперы впервые.

«Почтальон»— вещь совершенно замшелая, но если петь все эти штучки из типичной «опера комик» как надо, они могут заблистать как подлинные драгоценности. В первый раз эту вещь ставили в Опере в 1908 году, тогда главную партию пел Давид Стокман, мой сосед по Грувбакену. Он умер за несколько дней до того, как я получил роль. Над своим «Почтальоном» я работал до изнеможения, и уже через пару недель знал роль досконально, назубок. Это большая партия для очень высокого тенора, поэтому я действительно нуждался в помощи обоих моих учителей.

Теперь совершенно не понимаю, как можно было хвастаться этой новой постановкой 1952 года. Декорации были аляповатые, производили впечатление оберток от конфет, да в то время и трудно было добиться, чтобы постановки были лучше. Но на премьере я так не думал. Уже в самом начале представления я чувствовал, что все пройдет хорошо. В первом акте, где исполняется знаменитая песенка Почтальона, я сорвал бешеные аплодисменты, а потом уже пел с огромной радостью, которая не оставляла меня весь вечер.

Мартин Эман радовался моему успеху, сказал, что о таком дебюте можно было только мечтать — я ведь получил фантастический шанс проявить себя и одновременно подверг себя колоссальному риску. Большинство крупных певцов начинали с маленьких ролей: Юсси Бьёрлинг дебютировал в «Манон» в роли фонарщика.

После этой счастливой премьеры Мартин Эман со своей женой Анной-Лизой и ее дочерью Элизабет пригласили меня на ужин в погребок при Опере. Мои родители были, разумеется, на представлении и ужасно огорчились, что не получили от него приглашения. То, что Мартину Эману это не пришло в голову, вероятно, связано с чистейшим легкомыслием. Или, возможно, он исходил из того, что я, как взрослый мужчина, должен обладать известной свободой, возможностью провести пару часов вечером без родителей. Но в этом он ошибался. Родители хотели владеть мной безраздельно, их любовь проявлялась в преувеличенной заботливости.

Итак, они были принуждены вернуться домой в одиночестве после моего триумфа в Опере. Насколько я понимаю, настроение у них было неважное. Мать получила дополнительную пищу для ненависти к моему учителю пения. По ее мнению, Мартин Эман просто тянул из меня деньги. Моим учителем пения был отец, он один и должен был им оставаться. Она не понимала, что мне надо было двигаться дальше, отталкиваясь от той основы, которую заложил он. Сам отец был полностью со мной в этом вопросе согласен.

Но на следующий день после премьеры я уже был дома, у родителей. Звонили из газет со всей страны, все просили дать интервью. Я принимал журналистов одного за другим, дом на Грувбакене заполнился цветами от друзей и от публики. Я мог радоваться прекрасным рецензиям во всех газетах, которые поместили материал о постановке. «Почтальон» стал моим счастливым лотерейным билетом. Но постановка в целом не имела особого успеха, ее сняли с репертуара после нескольких представлений.

В газете «Афтонбладет» музыкальный критик Тедди Нюблум назвал примерно десяток главных партий, в которых он бы хотел услышать меня на сцене Оперы. Я думаю, что руководство Оперы получило головоломную задачу: с одной стороны, у меня был голос, которым надо было пользоваться, а с другой — я показал весьма умеренные способности в области актерской игры. Когда подошло время новой постановки «Сказок Гофмана» Оффенбаха, все думали, что я буду петь Гофмана. А я вместо этого исполнял второстепенную роль Никлауса, которую обычно играет женщина — тут требуется меццо-сопрано.

Никлауса я исполнил осенью 1952 года, следующей партией должен был стать Певец из «Кавалера роз». Но дирижер Нильс Гревиллиус не хотел, чтобы я пел премьеру — гала-представление, на котором присутствовали Густав VI Адольф и королева Луиза. Маленькая партия Певца в этой опере Рихарда Штрауса, безусловно, безумно трудна. Если сбиться или «заснуть», начать не вовремя, то поправиться нет никакой возможности. На премьере и еще несколько раз потом пел Эйнар Андерсон, а после уж был допущен я.

Совсем небольшую роль я получил в «Нищем студенте», где главную роль пел Пер Грунден. Он имел большой успех, представление прошло по крайней мере тридцать раз. Это было все, что мне предложили после моего удачного дебюта, и директор Оперы Йоэль Берглунд не обещал мне ничего на будущее. Но, насколько я помню, я не особенно страдал от этой недооценки. В это время в моей жизни произошли

удивительнейшие события.

Через месяц после премьеры «Почтальона» мой добрый друг дирижер Гуннар Стэрн рассказал мне, что в Стокгольме находится Вальтер Легге. Тогда он был шефом международной граммофонной компании EMI, в то время называвшейся «HMV-Columbia». Его жена сопрано Элизабет Шварцкопф гастролировала в Опере, она пела в «Свадьбе Фигаро», дирижировал Исай Добровейн. Гуннар Стэрн проговорился, что Легге планирует сделать впервые за пределами Советского Союза полную запись оперы Мусоргского «Борис Годунов». Дирижировать должен Добровейн, среди певцов — болгарский бас Борис Христов, который необычайно прославился и заключил преимущественный контракт с фирмой HMV. Запись должны были делать на языке оригинала, и Вальтер Легге теперь лихорадочно искал певцов, которые хоть сколько-нибудь сносно пели бы по-русски. Гуннар , Стэрн предложил Легге среди многих прослушать меня и финского баса-баритона Кима Борга.

Для Легге я спел арию Тамино из «Волшебной флейты», арию из доницеттиевского «Любовного напитка» и арию Ленского из «Евгения Онегина» Чайковского. Ленского я пел по-русски, этот язык я как-никак знал безупречно. Легге высоко оценил мое пение. В тот же день мы подписали контракт на запись «Бориса Годунова».

Она должна была состояться в Париже летом 1952 года с Борисом Христовым в заглавной партии, я пел теноровую партию Самозванца. Пригласили и Кима Борга.

Покидая Стокгольм, Легге сказал мне: «Через пару лет весь музыкальный мир заговорит о вас». Этой похвале, да еще от такого авторитета в музыкальном мире, я был несказанно рад, однако не решался никому повторить его слова: я ведь был всего-навсего учащимся Оперной школы.

Но Вальтер Легге рассказал крупнейшим дирижерам, что он в Стокгольме познакомился с молодым тенором, от которого можно многого ожидать. Первым письмом из-за границы, попавшим в почтовый ящик на Грувгатан после «Почтальона», было приглашение из театра «Ла Скала» в Милане — обо мне рассказали Герберту фон Караяну. Генеральный секретарь «Ла Скала» Луиджи Ольдани просил меня приехать на пробное прослушивание, театр оплачивал мне дорогу на самолете и гостиницу.

В июне 1952 года я отправился туда. Поскольку я летел впервые в жизни, мне все время казалось, что мы разобьемся, но полет обошелся без неприятностей. После приземления в миланском аэропорту я почувствовал себя ужасно одиноким —

никто меня не встретил. Я поехал на автобусе в город и разыскал свой отель. Там уже острое ощущение одиночества прошло.

Помню, как я дрожал, подходя к легендарной «Ла Скала». Я спросил, как найти Ольдани. Он отнесся ко мне очень дружелюбно и просил меня начинать. Я спел что-то из «Фауста», что-то еще. Все прошло хорошо, он услышал, что голос мой годится, и предложил мне приехать еще раз и спеть партию Дона Оттавио в «Дон Жуане» и Жениха в опере Карла Орфа «Триумф Афродиты».

Из Милана я полетел в Париж, мы летели над Альпами, самолет трясло и швыряло так, что я испугался почти как в первый раз. Но в Париже все было очень приятно. В аэропорту меня встретил представитель HMV Питер де Йонг, он заказал обед в изумительном ресторане на Монмартре. На следующий день меня возили в автомобиле по городу, прием был просто великолепный.

Потом началась запись «Бориса Годунова» в театре Champs Elisee, для меня она прошла очень хорошо. Мы снова встретились с Вальтером Легге, и я заключил преимущественный контракт с фирмой HMV на два года. Легге был сам продюсером, добровейновской записи «Бориса Годунова», которую осуществляли в Париже, потому что там можно было собрать большой хор из русских эмигрантов. Лучшие голоса отобрали из разных церквей. Я лично не думаю, что хор был таким уж удачным. Но у меня оказалось много друзей среди русских, и после дневной работы мы часто заходили в какое-нибудь бистро выпить стаканчик. Потом они показали мне свои церкви. Среди хористов были и старые русские, которые работали шоферами такси, они возили меня по Парижу, я мог почувствовать атмосферу этого города.

Вокруг меня крутились русские девушки из хора, прежде всего они были восхищены, что я тоже часто пел в церкви. Тут-то как раз я и влюбился в русскую девушку Надю Сапунову. Она была на четыре года моложе меня, прелестная, милая девушка. Я был ужасно романтически настроен и воспринимал и Надю и Париж через призму лирических французских песен. Отец Нади был шофером такси, вся семья жила в пригороде, у Булонского леса. Я был несказанно счастлив, все мне казалось удивительным.

Какими человеческими качествами обладает Надя, я в своем романтическом угаре выяснять и не стремился. Я думал: вполне достаточно того, что она русская и поет в церкви. Уезжая из Парижа, я обещал писать и сдержал это обещание. Мой отец был в безумном восторге, что я встретил русскую девушку, мать тоже. Вместе с отцом мы той же осенью съездили в Париж, и там мы с

Надей были помолвлены.

В связи с записью «Бориса Годунова» я спел и в парижской «Гранд-Опера». Директор Оперы Морис Леман пригласил меня на главную роль Гюона в новой постановке «Оберона» Вебера, премьера которой состоялась поздней осенью 1953 года.

Но главным местом работы я все же продолжал считать стокгольмскую Оперу, хотя она и не была местом моей штатной работы. У меня был контракт стипендиата — 500 крон в месяц. Контракт обусловливал целый ряд интересных для меня обязанностей, но не давал никаких привилегий. Стремительно приближался срок моего первого заграничного ангажемента, мне надо было попытаться выкроить несколько дней в декабре для записи с Гербертом фон Караяном в Риме оратории Стравинского «Царь Эдип», вещи необычайно трудной. Ее должны были передавать по итальянскому радио 20 декабря 1952 года.

Я пришел в кабинет финансового директора Оперы Артура Хилтона. «Не слишком ли вам рано петь за границей?»— спросил он и затянулся толстой сигарой. «Все, что вы рассказываете о приглашениях из разных мест, может быть, и неплохо, но это все невероятно рано. Прежде всего вам надо заняться черновой работой у нас в театре».

Черновой работой, согласно распоряжению Йоэля Берглунда, должна была стать роль Пинкертона в «Мадам Баттерфляй» Пуччини. Когда я рассказал об этом Мартину Эману и Исаю Добровейну, они самым решительным образом стали меня отговаривать. Оба говорили, что мой голос еще слишком «тонок», «узок», чтобы петь «широкого» Пуччини. Под «тонким» они подразумевали то, что голос еще молод и не развит. Конечно, объем моего голоса в годы обучения у Эмана стал больше, я овладел правильной техникой, при помощи которой можно было работать дальше, но все же аппарат принадлежал двадцатисемилетнему человеку. Я еще по-настоящему не впелся, отнюдь нет. А Пуччини для молодого певца представляет просто жизненную опасность, у него есть обессиливающие фразы и для сопрано, и для тенора, потому что весь оркестр, включая струнные, одновременно ведет ту же мелодию. Чтобы быть услышанным в этом месиве, голос должен по-настоящему взвиться. Для молодого певца одна-единственная форсировка за вечер может свести на нет многие годы продвижения вперед.

Я пришел к директору Оперы и сказал: «Я хочу попросить освободить меня от партии Пинкертона. Я еще слишком молод. Я не справлюсь с ней». Берглунд все же попросил меня пропеть эту партию. Он позвал Сикстена Эрлинга, который должен был дирижировать «Баттерфляй», и мы вместе отправились в «фойе

королевы»— маленькую комнатку в стиле рококо, зеленую с золотом. Эрлинг сел за пианино, а Берглунд уселся поблизости, чтобы внимательно слушать. Поскольку у меня не было желания исполнять эту партию, я орал изо всех сил. Через час я совершенно охрип, прервал пение и сказал: «Ну, теперь вы видите, что я не в состоянии. Я же совершенно охрип». Берглунд решил устроить урок пения и начал петь сам, сильно форсируя. Но у него-то был бас, а он хотел продемонстрировать мне, тенору, как надо брать высокие ноты. Я, помню, подумал тогда — это не слишком интеллигентно. Но с партии меня сняли.

С огромными трудностями мне удалось получить несколько свободных дней — я устремился в Рим, к Герберту фон Караяну. Приехал я чистый как стеклышко, потому что в Стокгольме не нашел никого, кто бы обладал теми огромными музыкальными знаниями, которые необходимы для разучивания «Царя Эдипа». Первая моя репетиция с Караяном обнаружила полную катастрофу. Он был очень встревожен: «Вы поставили меня в очень трудную ситуацию, господин Гедда. Я вас пригласил для записи Стравинского, но ведь совершенно очевидно, что произведения вы не знаете». Я ответил ему все как есть.

Тогда Караян пошел на огромный риск и дал мне пару дней, чтобы выучить партию. Мне должен был помогать пианист с итальянского радио. Сколько часов в сутки мы работали, я не помню, но к генеральной репетиции я знал и латинский текст, и музыку. Я спел все без единой ошибки. Концерт прошел потрясающе, Караян был чрезвычайно доволен. Он думал, что у меня от рождения абсолютный слух, чего на самом деле не было.

Для выполнения моих заграничных ангажементов я попросил в стокгольмской Опере дать мне отпуск по службе, но получил категорический отказ от директора. Помимо приглашений в Париж и Милан, мне предложили выступить в концертном исполнении оперы Орфа «Триумф Афродиты» в Мюнхене. HMV планировала, кроме того, запись на пластинки оперы Гуно «Фауст» с Викторией де лос Анхелес в партии Маргариты. А из Дании пришло приглашение спеть на радио в «Страстях по Матфею» Баха.

Мне ничего не оставалось, как написать Вальтеру Легге и объяснить мое положение. Я выражал признательность за прекрасный контракт на записи, но сетовал, что не могу выполнить его из-за того, что Королевская опера в Стокгольме не предоставляет мне необходимый отпуск. Последовал незамедлительный запрос: сколько мне платят в Опере? Я написал, что имею контракт стипендиата, он составляет 500 крон в месяц. Легге пришел в ярость и написал Йоэлю Берглунду, что,

если Опера не предоставит мне двухгодичный отпуск, он лично позаботится о том, чтобы они больше никогда не услышали меня в Королевском театре.

После резкого письма Легге Берглунд попросил зайти меня к нему в кабинет для разговора. Рассмеявшись довольно иронически, он взглянул на меня и произнес: «Я получил совершенно удивительное письмо от Вальтера Легге. Просто не понимаю, почему он пишет так…» И продолжал бормотать что-то невнятное в том же духе. Во всяком случае, кончилось тем, что он дал мне отпуск для исполнения ролей в «Ла Скала». Но выехал я в последнюю минуту.

Когда мы встретились с Караяном во второй раз, я опять был очень плохо подготовлен. Одновременно с быстрым освоением роли Дона Оттавио мне надо было заниматься другой партией — Жениха в «Триумфе Афродиты».

Я репетировал с Элизабет Шварцкопф, которая пела Донну Эльвиру. Этот спектакль и в остальном по составу был элитарным. К моему голосу у Караяна не было никаких замечаний, но, когда мы перешли к сценическим репетициям, выяснилось, что у меня нет абсолютно никакого опыта исполнения ролей, требующих красивых, элегантных жестов и движений. Мой Почтальон был простой малый из деревни, а здесь речь шла о Моцарте, об изящном рококо. А я не мог просто-напросто удовлетворительно пройти по сцене.

Герберт фон Караян не бывает легким в общении ни для кого, кто с ним работает. Он чрезвычайно эгоцентричен. Всегда ведет себя как звезда первой величины, другим крупным личностям находиться рядом с ним трудно. Сотрудничать с Караяном можно при одном условии: нужно содействовать тому, чтобы его концерты или представления становились лучше. Это, кажется, можно понять. Но вот чего я никогда не мог понять — почему Караян всегда рассматривал певца не как яркую индивидуальность, но как некий винтик в своей музыкальной машине. Как только он получает возможность уязвить певца или оркестранта, он эту возможность не упускает.

Обнаружив мое неуклюжее поведение на сцене, Караян мгновенно обратился к своим деспотическим повадкам. Он выказывал их самым болезненным для меня образом. Как только я начинал двигаться по сцене, а потом становился среди других участников ансамбля в ожидании замечаний, он демонстрировал, как неуклюже я ступаю ногами, как нелепо держу руки…

Это было очень обидно — меня высмеивали перед всеми коллегами. Конечно, не нашлось никого, кто бы прокомментировал поведение Караяна, все были любезны и

милы, но я чувствовал себя ужасно. Теперь, по прошествии тех дней, я пришел к выводу, что Караян не такой уж хороший режиссер. Чему я у него научился — это музыкальной линии и стилю, но как утомительно было все время жить в том крайнем напряжении, которого он требовал. В течение нескольких месяцев в «Ла Скала» я часто находился в подавленном состоянии. Это объяснялось и моим одиночеством. Мне не с кем было поговорить, некому довериться.

Но я прошел через унижения. Я внушил себе, что мне нечего терять: если все пойдет так скверно, я смогу вернуться в стокгольмскую Оперу. Однако все вышло прекрасно, когда я дебютировал в «Ла Скала» 28 января 1953 года.

Месяц спустя я еще раз успешно выступил — на сей раз в опере Орфа «Триумф Афродиты». И вдруг начал скучать по Стокгольму. Как раз в это время я изменил написание моей фамилии: исходно она писалась через «ä», но эта буква есть не во всех алфавитах.

Отравленная атмосфера

Всем певцам, которые рассказывают о приглашении петь с Караяном, я говорю: относитесь к этому поспокойнее, не так уж важно для вашей карьеры петь обязательно с ним. Конечно, в течение многих лет он действительно был лидирующим дирижером в мире, но в его режиссерских возможностях я позволю себе усомниться. Для молодых певцов, которые в первую очередь должны чему-то учиться, он просто непригоден. Он все делает только на пользу себе.

Одна из причин состоит в том, что Караян не разбирается в голосах. Он слышит голос, понимает, что тот звучит красиво, и им овладевает своего рода страсть к этому голосу. Но потом певец или певица запросто могут получить те партии, которые не только им„не подходят, но и могут повредить. Сами они об этом говорить не решаются, а Караяна не интересует, не кончится ли это крахом под его командованием. На это место он возьмет другого. С такой тактикой ему, очевидно, всегда было нечего терять.

Мне с Караяном работать было неудобно, трудности возникали огромные. Не меньше я страдал от отсутствия в нем выраженной личности. Он приходил на репетиции, здоровался, занимался делом и исчезал, спеша к одному из многочисленных милых хобби: езде на гоночной машине, катанию на лыжах, парусному спорту, восхождению на горы. Если вы встретите его на представлении, на званом вечере, он, безусловно, поздоровается, но уже в конце кивка его взгляд будет устремлен к другому объекту.

Даже самый опытный психолог останется доволен, когда я расскажу сейчас о моем подсознательном стремлении добиться с Караяном более тесного контакта. Мы должны были давать концерт в Германской Демократической Республике и вместе ехали ночным поездом из Вены. Войдя в купе, я был охвачен любопытством, мне захотелось все рассмотреть: раньше я никогда еще не ездил в таком замечательном купе. Я начал открывать все шкафы, все дверцы. Но одна дверь никак не хотела открываться. Я тянул, дергал изо всех сил и все думал, из-за чего бы этой двери не открыться. Наконец я поднатужился основательно, и дверь распахнулась. Пролетев столь же стремительно, как и дверь, я захлопнул ее за собой и вломился в соседнее купе, где Караян, улегшись, пытался заснуть. Когда раздался грохот, он возбужденно спросил: «Was ist es? Was ist es?»

Я провел ночь, невыносимо мучаясь от стыда, и все

спрашивал себя, понял ли Караян, что это я. В дальнейшем мне стало казаться, что он меня не видел. Во всяком случае, на следующий день он никак не намекнул на мое ночное вторжение.

Я слышал от многих, и среди других от моей любимой сопрано Мирелы Френи, что Караян стал с годами человечнее, он уже перешел семидесятилетний рубеж. По большей части он устранился от режиссуры и только в Зальцбурге не только дирижирует, но и продолжает ставить оперы.

Причиной того, что я не смог в дальнейшем сотрудничать с Караяном, было мое органическое свойство обходить проблему, а не углубляться в нее. Как бы я ни был подавлен, я чувствовал, что рано или поздно справлюсь со своими заданиями. Облегчало мое положение еще и то, что я не застревал у Караяна на долгое время. Следующая работа была всегда в новом месте, и мне приходилось работать с дирижером совершенно другого рода. Там я опять расцветал. Меня резко бросало от отчаянья к радости.

После ролей в «Ла Скала» в «Дон Жуане» и «Триумфе Афродиты» я поехал в Мюнхен принять участие в концертном исполнении «Триумфа». Оттуда я проследовал в Копенгаген на «Страсти по Матфею». А потом уже подошла очередь Парижа — запись на пластинки «Фауста».

Для «Фауста» Вальтер Легге пригласил самых знаменитых певцов -— Виктория де лос Анхелес пела Маргариту, Борис Христов — Мефистофеля, а баритон Жан Бортейр — Валентина. Я должен был петь заглавную партию.

Борис Христов был очень неприятным человеком, с тягостной кичливостью он с утра до ночи изображал великую звезду сцены. Когда нам надо было пройти снова то или другое место, от него постоянно слышалось: «Нет, это я не могу повторить, я устал, ухожу домой».

Виктория де лос Анхелес была полной противоположностью Христову — женственная, просто тихий ангел, веселая и добродушная. Испанка, тридцати лет, она была на вершине мировой славы, но никогда не показывала вспышек темперамента. Она была наделена от природы божественным голосом, за которым не хотела, к сожалению, должным образом следить. Она пела, спала, ела, а потом уезжала домой в Барселону. У нее было такое представление: стоит ей открыть рот, и начнут вылетать звуки. Это так и было, пока она была молодая и цветущая, но потом, когда она пропела несколько лет в таком большом оперном театре, как «Метрополитен», голос ее износился.

В ту весну я уже был обручен с Надей Сапуновой, но жил я не у ее родителей возле Булонского леса, а в отеле. Вообще-то мы

должны были венчаться в мае, но в русской церкви нам посоветовали назначить другое время: пасха была в тот год очень поздняя, а согласно старой русской традиции, не годилось справлять свадьбу в дни поста.

Мы выбрали 5 июля, поскольку Надя считала, что пять для нее — счастливое число.

За несколько дней до свадьбы у меня был первый концерт в Париже. Я пел из «Осуждения Фауста» в прекрасном дворцовом саду в Пале-Рояле. Концерт прошел просто чудесно, отзывы критики были в подавляющем большинстве прекрасные.

Но вот подошел день свадьбы. Бракосочетание проходило в две стадии. Сначала, накануне, мы регистрировали брак у мэра в Булони, а потом уже была церемония свадьбы по греко-православному обряду в русском соборе на улице Дарю, рядом с площадью Звезды, в самом сердце Парижа.

Для русской эмигрантской среды наша свадьба была гигантским событием. Родители Нади позвали около семидесяти друзей и знакомых. С моей стороны были, разумеется, родители и мой приятель по гимназии Свен Г. Хансон (это его мать когда-то так ревностно призывала меня найти себе учителя пения). Свен ассистировал на церемонии — держал свадебный венец над нашими головами, как положено по ритуалу. Церковь была набита битком. После этого родители Нади устроили празднество в банкетном зале отеля. Мы с Надей, улучив удобный момент, сбежали в парк Фонтенбло, недалеко от Версаля. Мы остановились в гостинице и там провели свою брачную ночь.

Через несколько дней мы отправились в Швецию, у меня были концерты в Стокгольме и Гётеборге. В Зеленом Лунде мне аккомпанировал мой старый учитель Курт Бендикс, а в Лисеберге — Надя. Мы жили у моих родителей на Грувбакене, и все прекрасно уживались в нашей тесноте.

В Париж мы вернулись в конце августа. Все свободное время уходило на поиски небольшой квартиры, которую мы могли бы называть нашим собственным домом. Но что-нибудь подходящее найти было очень трудно. Наконец я получил финансовую помощь от граммофонной компании, аванс за будущие заработки стал первым взносом за маленькую виллу в пригороде Вирофле, между Парижем и Версалем.

Мы любили наш маленький домик, хотя он не был особенно комфортабельным. Но зато сад был просто великолепный, а окрестности дышали покоем и красотой. Рядом проходила электричка, которая везла прямо в центр Парижа. Все путешествие занимало двадцать минут — я выходил на вокзале Сен-Лазар, а через четыре минуты ходьбы входил в «Гранд-

Опера».

Новый директор Оперы Морис Леман был режиссером новой постановки «Оберона», где я пел партию Гюйона Бордоского, прекрасного героя-воителя, посещающего самые экзотические места. Меня разодели как сказочного принца. Партнершей была известная в то время бразильская певица Константина Арауйо, ее одели в платье, унизанное жемчугами, разукрасили страусовыми перьями.

У Арауйо был очень сильный, но, к сожалению, некрасивый голос. Субреточную партию исполняла одна француженка, на репетиции она прервала бразилианку восклицанием: «Если госпожа Арауйо и впредь думает орать таким же образом, я отказываюсь в этом участвовать». Константина Арауйо посмотрела на ту с презрительной ухмылкой и ответила: «Ах, миленькая, я ведь пою тем голосом, который у меня есть. А у вас, французов, среди певцов одно дерьмо!» Француженка застыла на месте, лишась дара речи, но через несколько мгновений тишины репетиция продолжалась как ни в чем не бывало. В тот раз я впервые в жизни был свидетелем жестокого соперничества звезд в оперном мире.

Оперный театр был в то время огромный, пыльный и неимоверно суетливый. Во время репетиций по сцене повсюду носилась и хлопотала тьма народу. Нельзя было понять, что им всем там нужно, все было вперемешку — артисты кордебалета, хора, статисты, служащие и ассистенты со своими собственными ассистентами в придачу. Ни в чем порядка не было, премьеру откладывали со дня на день.

Только 12 февраля 1954 года состоялась премьера «Оберона». Мои родители приехали из Швеции, мне очень приятно было знать, что они сидят в зрительном зале. Они получили большую красивую программку, которая им очень понравилась. Родители в первый раз присутствовали на моих заграничных гастролях. Особенно мне запомнилось, как был рад отец. Он много плакал, был растроган до глубины души.

Для меня парижский дебют в «Обероне» стал большим шагом вперед. На премьере присутствовал президент Франции Рене Коти с сопровождающими лицами. После представления все певцы собрались на сцене, а президент пришел нас приветствовать. Там был фотограф, вероятно швед, он настоял, чтобы мы с Коти еще раз обменялись рукопожатием. Разумеется, я себя чувствовал очень глупо, протягивая лапищу президенту, но он понял, для чего это надо, и снимок получился просто великолепный.

«Оберона» я спел в парижской Опере приблизительно сорок раз. Сразу после премьеры Морис Леман попросил меня

подписать контракт на следующий год, и я согласился.

Возвращаясь теперь к моему браку с Надей, я должен сказать, что за ней никогда не водилось профессиональной зависти. И это несмотря на то, что сама она была незаурядным мастером. Когда я с ней познакомился, она только что закончила Парижскую консерваторию, получила первую премию. Это было исключительно трудно, потому что конкуренция среди пианистов была убийственная. В первое время нашего брака у Нади было довольно много аккомпаниаторской работы, к тому же она давала уроки в Русской консерватории Парижа и, помимо всего, помогала мне в моей работе.

Хотя вначале наш брак был весьма счастливым, трудности не заставили себя долго ждать. Мне казалось, что Надя — человек со сложной, путаной психикой, вероятно, она думала то же самое обо мне. Мы не понимали друг друга, и это привело к ссорам, которые становились все чаще и все яростней.

Дополнительные осложнения в наши разногласия внесло вмешательство родителей. И Надины, и мои родители хотели решать за нас, как мы должны вести себя в нашей совместной жизни. Это отравило атмосферу. Надины родители все время плакались, ныли, что она слишком много времени тратит на помощь мне, что так она не сможет продолжать собственную карьеру концертирующей пианистки. Тогда я решил взять другого аккомпаниатора, чтобы Надя всей душой могла предаться своей работе, но из этого не вышло ничего хорошего. Мое решение только вызвало тяжкие оскорбления.

Постепенно взаимное непонимание захватило практически все области наших отношений. Мы с Надей завели собаку, я любил ее больше всего на свете. У Надиного отца был кот, и, разумеется, звери не выносили друг друга. В один прекрасный день моему псу удалось покусать проклятого котяру тестя, и жизнь стала как в аду. Мои родители боялись, что теперь, когда я живу в Париже, а семья жены имеет такое большое влияние на нашу личную жизнь, они утратят со мной связь. Их беспокоило еще и то, что я больше не стану помогать им материально.

Я был несчастлив, чувствовал разлад с самим собой, ощущал, как меня разрывают сильные воли других людей. Со мной в то время было нелегко иметь дело всем. Я занял сторону своих родителей и винил в раздоре Надю и ее родителей. Она в свою очередь вовсе не была тем человеком, который станет безропотно сносить обвинения, и потому защищала мать и отца. В конце концов дошло до открытых ссор между нашими родными, и результатом был полный разрыв отношений. К тому времени Надя уже была беременна.

Карьера моя продолжалась, несмотря на личные неурядицы. В апреле 1954 года я спел Герцога в «Риголетто» Верди на сцене лондонского «Ковент-Гардена». Это было особенно трудно, потому что я должен был зазубрить текст по-английски. В Англии тогда считали, что все оперные произведения должны исполняться на языке данной страны, но теперь они от этой точки зрения отказались. Во всяком случае, меня особенно похвалили за четкую английскую артикуляцию, что было не так удивительно: бился я над текстом с полной отдачей в течение трех недель.

«Риголетто» в «Ковент-Гардене» был не новой постановкой, просто вводили новый состав исполнителей. Партию Джильды пела Маттивилда Доббс, впоследствии ставшая женой Бенгта Янзона. Когда мы пели в «Риголетто», она была замужем за испанцем. Он погиб при трагических обстоятельствах, и Маттивилда узнала о его смерти как раз в тот момент, когда ей надо было выходить на сцену. Она довела спектакль до конца, но потом упала в глубокий обморок.

Одновременно с моим английским дебютом возобновились дебаты с директором стокгольмской Оперы Йоэлем Берглундом. Газета «Тиднинген экспрессен» попросила своего лондонского корреспондента Бриту Хокансон взять у меня интервью по поводу возникшей у меня дилеммы. Я объяснил, что подписал контракты с крупнейшими оперными театрами на несколько лет вперед, потому что попросту не мог вернуться в стокгольмскую Оперу на прежних рабских условиях. Если бы Йоэль Берглунд пригласил меня на гастроли на приличных условиях, я бы с удовольствием приехал в Стокгольм. Но подобного предложения я от него не получил и объяснял такое поведение явной завистью с его стороны. Он, видно, думал: «Подумаешь, этот молокосос Гедда пробыл у нас в Опере всего полгода, а теперь ездит по всему миру и поет вовсю». Такого не было ни с Юсси Бьёрлингом, ни с кем другим. Разумеется, он совершал ошибку, так со мной поступая.

Я вернулся в Париж и репетировал осенью партию Тамино в «Волшебной флейте» Моцарта. Ставил спектакль Морис Леман, но я при всем желании не стал бы доказывать, что это был шедевр. Вместо того чтобы решить «Волшебную флейту» просто, естественно, Леман устроил комедию в стиле Людовика XIV с перьями, опахалами, немыслимыми костюмами. Может быть, он совсем не понял ни музыку, ни текст, а может быть, ему повредило прежнее директорство в Шатле, где играли пышные, разухабистые оперетты, столь любимые в послевоенном Париже.

«Волшебная флейта» не имела того успеха, что «Оберон», но лично у меня с ней связано много воспоминаний. Как-то после репетиции я шел и все думал, кто будет у Нади, мальчик или

девочка. Вернувшись вечером домой после заключительной генеральной, я услышал телефонный звонок: звонила Надя из больницы в Версале — у нас родилась дочь.

Я бросился в такси, мне не терпелось посмотреть на кроху. У Татьяны были густые черные волосы и самые голубые в мире глаза. Надя могла все время кормить ее грудным молоком, наша девочка была очень спокойная и миленькая. Как знать, может быть, послужила на пользу Наде странная пивная диета, ведь и теперь продолжают считать, что правильное развитие ребенка зависит от грудного молока.

Для нас рождение Татьяны было радостным событием. Временами мы хорошо ладили, но, по существу, ситуация не изменилась…

Я понял, что брак распался. Но, несмотря ни на что, не по вине Нади, а вследствие продолжавшейся ссоры между нашими родителями.

Когда я третье лето подряд принимал участие в фестивале в Экс-ан-Провансе в 1956 году, чаша переполнилась. Не поставив меня в известность, Надя решила провести отпуск со своими родителями где-нибудь вне Парижа. Поскольку наше материальное обеспечение полностью лежало на мне, это показалось мне самовольством. Когда в августе ангажемент в Экс-ан-Провансе кончился, я решил забрать все свое барахло и уехать из дома в Вирофле.

Я нашел русского адвоката и уведомил соответствующие инстанции, что оставляю дом и семью. С собой я не взял ничего, кроме одежды, нотной библиотеки и граммофонных пластинок.

Надя не хотела разводиться, но одновременно я оговорил с русским адвокатом сумму, которую буду выплачивать на содержание ее и Тани. Она получала во владение дом и все домашнее имущество. Несмотря на это, начался затяжной процесс. На нем выяснилось, как Надя против меня ожесточилась: она пыталась любым способом очернить меня…

«Шведский тенор дьявольски хорош!»

Я думал о чем угодно, только не о том, чтобы углубляться в эти горькие воспоминания. Из «Метрополитен» пришло приглашение на ангажемент, передо мной был открыт целый мир.

Даже стокгольмская Опера напомнила о себе. В 1955 году ее директором стал Сет Сванхольм, он тут же вступил со мной в контакт. Я договорился с ним о двухмесячных гастролях осенью 1956 года, хотя таким образом отказывался от целого ряда ангажементов в Европе.

После разрыва с Надей меня уже ничто не связывало с Парижем. Все, чем мы совместно владели, я оставил ей. Вилла в свое время была оформлена на Надино имя, потому что ее родители сказали мне, что я как иностранец не имею права купить дом во Франции. Мой банковский счет тоже был оформлен на Надино имя. Позднее я узнал, что это была уловка со стороны ее родителей; я совершенно спокойно мог и дом и счет оформить на свое имя.

Но в состоянии первой влюбленности мне не пришло в голову усомниться в их искренности, я все принимал за чистую монету. Их действия были вполне объяснимы — вряд ли можно бросить камень в людей, которые хотят получить обеспечение для своего ребенка.

Я вдруг вспомнил одну драматическую ситуацию сразу после того, как я оставил Надю. За нами оставалось приглашение в Евле от Гуннара Стэрна, который был в то время дирижером Евлеборгского оркестрового объединения. Я должен был петь, а Надя — играть. Несмотря на наш развод, Надя настаивала на своем участии в этом концерте. Гуннар Стэрн, дружески настроенный к нам обоим, позаботился о ней — я узнал, что она живет в его семье. Я выехал из Стокгольма.

Чтобы нам с Надей избежать мучительного, неприятного обмена мнениями, Гуннар продумал все очень умно. Надя играла в первой части концерта, а я пел после перерыва. Во время пения я увидел, что Надя сидит на балконе. Она плакала и вытирала слезы. Меня стало переполнять чувство вины по отношению к ней. Может быть, она надеялась на то, что мы встретимся снова, но я был не в том состоянии. Я смертельно устал от нашего брака.

Бракоразводный процесс, к удовольствию адвокатов, затягивался, потому что именно мне приходилось платить им хорошие деньги. Сначала Надя делала все, чтобы

противодействовать моему желанию развестись, потом стала требовать такие деньги на содержание, что у меня просто не было возможности их заплатить. Происходили постоянные нападки и контратаки адвокатов с двух сторон. Сам я был где-нибудь в другой стране и пел, а по почте получал отчет о состоянии дела. Мой русский адвокат, казалось, никогда не сдвинет дело с места.

Моим французским импресарио и концертным агентом стал Мишель Глотц. Когда я решил выступить в стокгольмской Опере, он счел невыгодным, чтобы я связывал себя на такой долгий срок. Но на это я махнул рукой — мне не терпелось снова петь на родине.

Я вернулся в Стокгольм в ноябре 1956 года, в Опере я не пел четыре года. Меня тепло приветствовал Сет Сванхольм, он хотел занять меня в новой постановке «Идоменея» Моцарта, премьера должна была состояться под Новый год.

До того времени я выступил во многих ролях текущего репертуара. В первый раз я появился на сцене Оперы 9 ноября 1956 года в моцартовском «Дон Жуане», спел партию Оттавио. Заглавную партию пел Сигурд Бьёрлинг, Осе Нурдму-Лёвберг — Донну Анну, Ингеборг Чельгрен — Донну Эльвиру, Маргарета Халлин — Церлину.

19 ноября я выступил в «Травиате» Верди в партии Альфреда, Виолетту пела Йордис Шимберг. Затем было «Похищение из сераля», где со мной вместе выступали Шимберг и Халлин. Обе имели возможность в ролях Констанцы и Блондхен блистать изумительными колоратурами. Я сам пел Бельмонта и мог показать себя в двух больших красивых ариях. 27 ноября давали «Волшебную флейту» Моцарта. Я был принцем Тамино, а замечательной Паминой была Элизабет Сёдерстрём.

Было так приятно снова встретиться со стокгольмской публикой, которая открыто демонстрировала свою любовь. Критики писали в основном самые лестные отзывы, это тоже меня радовало. В день Люции я участвовал в ежегодном исполнении Оперой оратории Генделя «Мессия» в стокгольмской Большой церкви. Дирижировал Арне Суннегорд, который в то время был хормейстером Оперы. В главных партиях выступали также Эрик Сэден, Эва Притц и Черстин Деллерт.

На третий день рождества я пел Герцога в вердиевском «Риголетто» с Маргаретой Халлин в роли Джильды. Ее отца, придворного шута, играл Хуго Хассло, Черстин Мейер — Маддалену. Было чудное представление, занавес поднимался много раз, от аплодисментов можно было оглохнуть. Практически все мои гастрольные выступления проходили при аншлаге, но в некоторые вечера, бывало, оставалось сколько-то свободных мест.

Говорят, Юсси Бьёрлинг с торжеством сказал, что Гедда недотягивает до аншлага. Юсси, конечно, имел полный аншлаг, когда пел на родине. Что ж, это говорит только о том, как нам, певцам, зачастую не хватает великодушия по отношению к коллегам.

10 января 1957 года прошла шведская премьера «Идоменея» Моцарта, дирижировал Герберт Сандберг. Сам директор Оперы пел критского царя Идоменея, Йордис Шимберг была страстной Электрой. Элизабет Сёдерстрём удалось тонко передать изменчивые настроения юной Илии. Верховного жреца пел Эрик Сэден, я исполнял теноровую партию Идаманта.

Моцарт сочинил эту сказочную оперу на сюжет о конце троянской войны для мюнхенского карнавала 1781 года. Ему только что исполнилось 25 лет, в письме домой он писал: «Что касается так называемой популярности, то вы можете не беспокоиться, ибо в опере моей найдется музыка для слушателей любого рода, но только не для ослов».

На премьере у нас тоже публика была очень пестрая. В королевской ложе сидели король Густав VI Адольф и королева Луиза с принцессой Сибиллой. В партере и на ярусах были ценители и новички, завсегдатаи и случайные люди, коренные стокгольмцы и туристы, по крайней мере так писали после премьеры газеты.

Все январские представления «Идоменея» проходили замечательно, время до прощального выступления пролетело слишком уж быстро. От этого вечера на всю жизнь остался у меня сувенир. Приятельница моей матери Ева Коповская сохранила его.

Пока нам, артистам, аплодировала публика, на сцену пришел Сет Сванхольм с лавровым венком и увенчал им меня. Он сказал речь, поблагодарил меня за гастроли. Собратья преподнесли мне цветы, а я подарил их моей возлюбленной по «Идоменею», хрупкой Элизабет Сёдерстрём. Она тоже сказала очень милые слова, все мои коллеги говорили, как им приятно снова видеть меня дома. Хотя мое сердце было переполнено радостью и благодарностью, я не нашелся что сказать, стоял пень пнем. Потом прямо проклинал себя.

Сразу после прощального представления я поехал с родителями домой на Хэссельбю укладываться. Мать с отцом к тому времени переехали с Грувбакена, где мы прожили двадцать два года, в новую современную квартиру на седьмом этаже высотного дома на набережной Хэссельбю.

Время в Швеции прошло для меня чудесно, я ни о чем не жалел, хотя мне пришлось отказаться от прекрасных

ангажементов за границей. По Парижу я совсем не тосковал, он казался мне тогда прочитанной страницей моей жизни. Но с благодарностью я вспоминал три года работы в парижской «Гранд-Опера», где столь многому научился. Там я узнал, что такое утонченный французский вкус и чувство стиля, там я освоил язык, красивее которого нет.

Теперь мне предстояло концертное турне по Канаде, затем я должен был проследовать в Соединенные Штаты на концерты и пробное прослушивание в «Метрополитен» в Нью-Йорке.

Дебют на Американском континенте состоялся в Квебеке в феврале 1957 года. Было невероятно холодно, уйма снега. На улицах гололед, так что народ заманить на концерт было нелегко. К тому же интерес к музыке у канадцев не так уж велик в целом, хотя у франкоязычного населения дело обстоит получше. Я помню, мне оказали теплый прием в глубине Канады, в местечке Чику-тими. В этом городке, выросшем на месте древнего индейского поселения, было большое музыкальное общество. Люди там дружелюбные, приятные, в остальном же канадцы показались мне совершенно закрытыми и необщительными.

Несколько усилился в Канаде интерес к музыке после того, как в Монреале построили по-настоящему большой оперный театр. И не надо забывать, что лучший драматический тенор мира Джон Викерс — из Канады.

Мое первое выступление в США состоялось в Питтсбурге в конце марта 1957 года. Там я пел заглавную партию в «Фаусте», Мефистофеля исполнял Джордж Лондон. После концерта в одной из местных газет появилась статья с жирным заголовком: «Шведский тенор дьявольски хорош». Я поехал дальше, в Чикаго, где публика в основном состояла из шведов, затем был в Калифорнии, дал концерты в Сан-Франциско и Санта-Барбара.

После турне мне надо было слетать во Францию и дать концерт в Бордо, а потом вернуться в Нью-Йорк. Было договорено, что я должен показаться шефу «Метрополитен» Рудольфу Бингу.

Выйдя на сцену, я понял, что это самый большой театр в мире — зал вмещал 3800 зрителей. «Мет» располагался на углу 39-й авеню и Бродвея, окружение было самое хаотичное. Близлежащий район носил название «garment district», гигантские небоскребы, текстильные предприятия. Этот старый театр должен был проявить свое обаяние в 20–30-х годах — тогда поблизости не было огромного комплекса домов, стояли только отели подходящей величины. Один из них назывался «Никер-бокер», там останавливался Карузо во время гастролей в «Мет».

Ну вот, я вышел на сцену, глянул в гигантский зрительный зал и подумал: «Ничего себе, интересно, как это меня тут

услышат». Но вот я начал петь и сделал интересное открытие: мой голос каким-то волшебным образом растет с увеличением пространства. Мне было легко петь, я спел арию Фауста с высоким «до» и какую-то арию Моцарта. Во время пения я думал только о музыке, полностью выбросив из головы мысль, что стою в громадном зале. Слушающие меня сидели в партере, не исключено, что это были места, с точки зрения акустики самые невыгодные.

Среди слушателей был прежде всего Рудольф Бинг, режиссеры и кое-кто из дирижеров театра. Даже главный дирижер «Мет» Димитриос Митропулос пришел: раньше он слышал меня в Париже, ему мой голос нравился.

Сразу после пробного прослушивания состоялось заседание. Присутствовали все, кто меня слушал, пришел также мой агент Роналд Уилфорд, представивший меня руководству. Есть такое правило, согласно которому надо иметь своего агента, правило это установлено AGMA — профсоюзом оперных солистов. Роналд Уилфорд был моим первым американским агентом, он был добрым приятелем Мишеля Глотца, который меня и рекомендовал.

Во время собрания я впервые понял, насколько трудна в деловом отношении эта отрасль. Помню, Бинг начал дискуссию, сказав что-то в таком роде: «We are very interested… Господин Гедда непременно должен петь у нас в «Метрополитен». Наши условия — шестьсот долларов в неделю». Недельная ставка имелась в виду потому, что вначале надо было снискать успех в самом «Мет», только после этого могла идти речь о гонораре за спектакль. Карьера моя длилась всего четыре года. Но все же я не был незнакомым именем для Америки, потому что Вальтер Легге уже выпустил около десятка пластинок с моим участием. Половину составляли оперетты, их раскупали прекрасно, как и первые мои три полные записи опер. Правда, на оперной сцене меня еще не видели.

При таком положении вещей мой агент ответил, что считает эту сумму слишком низкой. Тогда Бинг засмеялся: «Даже если бы я предложил господину Гедде тысячу долларов, вы бы все равно сказали, что это мало». Всерьез он добавил, что «Мет» не может дать мне больше этой суммы — шестьсот долларов в неделю на первый сезон. Но о том, чтобы использовать меня так, как собирался поступать в стокгольмской Опере Йоэль Берглунд, не было и речи. В «Мет» я должен был выступать самое большее в двух представлениях в неделю. Остальным временем я мог распоряжаться по собственному усмотрению. Плата сохранялась, если я вдруг заболевал или не мог выйти на сцену в один из

вечеров.

Мой сезон составлял ноябрь — декабрь 1957 года и январь 1958 года. Потом я был свободен и должен был вернуться в апреле, чтобы ехать вместе с «Мет» в турне. Контракт предусматривал четыре роли за три месяца. Плата была немаленькая, если учесть, что доллар в то время имел совершенно другую стоимость, чем теперь.

Дебют в «Мет» состоялся 1 ноября, шел «Фауст», я имел большой успех. Многие критики, разумеется, писали, что не могут судить о том, на что вообще годится мой голос, после единственного представления. Они должны были услышать меня и в другом репертуаре, чтобы высказаться с определенностью. После «Фауста» последовал «Дон Жуан», и уже тогда я завоевал восторженные похвалы критиков.

В январе 1958 года в «Мет» состоялось первое исполнение оперы Сэмюэла Барбера «Ванесса», автором либретто и режиссером был Джан Карло Менотти, дирижировал Димитриос Митропулос. Музыка представляла смесь Пуччини, Штрауса и Стравинского, действие было основательно запутано, с какими-то сексуальными сложностями. Вероятно, насколько можно было судить, оно развертывалось в каком-то замке в Швеции. Я сподобился роли Анатоля, молодого человека, приезжающего во дворец, где он соблазняет свою мать и столь же несчастную, сколь и бедную девушку.

На генеральной репетиции я должен был зажечь свет для ужина с той самой столь же несчастной, сколь и бедной девушкой, которую пела красивая ливанская певица Розалинд Элиас. Настроение было очень романтическое, я только что налил вино нам в бокалы и придвинул к себе подсвечник и спички. Огня не осталось совсем. Менотти заорал мне: «Черт побери, да зажгите же свет!» Я ответил, что уже зажег. Внезапно передо мной вспыхнуло гигантское пламя. Весь зал разразился бурным хохотом. Единственный раз за всю оперу.

Но публика и критика не оставили меня вниманием, я получил новые похвалы за музыкальную интерпретацию роли испорченного Анатоля. По мнению критиков, я был единственным, в чьем пении можно было понять текст. Мне было очень приятно читать это: я работал над разучиванием текста на совесть, занималась со мной пожилая актриса, преподаватель сценической речи. С самого начала я понял, что, если уж я пою на языке, для публики родном, нужно отшлифовать произношение так, чтобы полностью донести текст. Другие певцы, для которых американский был родным, никогда к этому не стремились.

«Ванесса» подарила мне еще один смешной эпизод. В то

время у «Мет» было много денег, она могла себе позволить в конце сезона выезжать с представлениями на гастроли в близлежащие города. «Ванессой» все интересовались, потому что это была новая американская опера, которая получила благосклонные оценки критиков. Мы отправились в Балтимор и Филадельфию.

Я взял себе за правило ничего не есть между ленчем и спектаклем, ведь после выступления все равно бывал ужин. В Балтиморе я как-то гулял и проходил мимо множества уличных киосков. Голод все сильней и сильней донимал меня, в конце концов я решил, что сам колбасный дьявол машет прямо у меня перед ртом сосиской с огурцом и пикулями. Я не устоял перед соблазном.

Как раз перед выходом на сцену я почувствовал сильное недомогание, и прямо за кулисами меня стошнило. Приведя себя в порядок, я продолжил прерванный путь, вышел на сцену и начал петь. Недомогание снова навалилось на меня. Едва я вышел со сцены, меня еще раз стошнило. Так продолжалось весь спектакль, воистину я был отравлен этой дьявольской сосиской. Самое смешное было то, что, несмотря на дурное самочувствие, я пел как никогда.

Женщина, которую послало мне небо

Огромной радостью для меня в «Метрополитен» было знакомство с удивительным Димитриосом Митропулосом. Когда мы познакомились, ему было около шестидесяти лет, производил он впечатление глубоко религиозного человека, жил как монах. Каждый раз, поселяясь в гостинице, он просил вынести из помещения всю мебель и устраивал себе алтарь, на который клал огромную Библию. Кроме алтаря, в комнате была только его кровать и все партитуры.

Митропулос умер от сердечного приступа посреди концерта. Была вторая половина дня, он стоял на подиуме и дирижировал — и вдруг рухнул. Внезапно в окно ворвалось солнце, широкая полоса желто-золотого света легла на него в смертный миг…

У меня завелись друзья в том самом Нью-Йорке, где я чувствовал себя таким маленьким и подавленным среди небоскребов. Что больше всего действовало мне на нервы, так это вой полицейских машин и карет «скорой помощи»— невыносимо пронзительный звук, всегда рождающий ощущение наваливающейся катастрофы.

Во время перерывов в работе я захаживал в русский собор и там встретился с дирижером Николаем Афонским. Этого русского музыканта я знал с детства: он жил в тридцатые годы в Стокгольме. У моего отца были знакомые в хоре Афонского, старые приятели по константинопольским временам. Николай был также руководителем хора в парижском соборе, позже, в пятидесятых годах, он переехал в Нью-Йорк. Он принял меня с распростертыми объятиями, пригласил петь соло у него в хоре. С многими хористами у меня завязались дружеские отношения, которые поддерживаются и по сей день.

В тот первый американский год домом мне служили комнаты в разных отелях. В самом начале я жил в неприятном, скверном здании совсем рядом с «Карнеги-Холл». Позднее я переехал в другой отель. Причиной этого переезда стала русский педагог пения Паола Новикова.

Все устроилось вот как: слушая собственные записи, я заметил, что мой голос стал гуще. Я чувствовал, что делаю какую-то ошибку. Но невозможно было продолжать занятия с Мартином Эманом, пока я был на гастролях в Америке, и тут явилась Паола Новикова, словно ее послало само небо. Еще в Париже я слышал, как о ней говорил дирижер Игорь Маркевич, а теперь с новыми

рекомендациями выступил Джордж Лондон. Лондон у нее занимался, он находился на вершине владения голосом (бас-баритон), мы подружились. В интервью для телевидения он очень мило высказался обо мне, произнес что-то в таком роде: «Сейчас у нас в Америке на гастролях находится весьма многообещающий тенор из Швеции, зовут его Николай Гедда, я уверен, что в будущем мы о нем много услышим». После представления «Дон Жуана», в котором Джордж Лондон пел заглавную партию, а я — Дона Оттавио, ко мне пришла пожилая русская дама. Она была хрупкая, небольшого роста, с рыжими волосами — типичная русская еврейка. И пригласила меня в гости.

Я нанес этой даме визит, она оказалась просто очаровательной. Я понял, что она была бы рада мне помочь, поэтому снял номер в гостинице «Вестовер» поблизости от ее дома на 72-й авеню, недалеко от Гудзонова залива.

Паоле Новиковой было около 60 лет. Новикова утверждала, что является единственной ученицей итальянского баритона Маттиа Баттистини. В свое время Баттистини был столь же знаменит, как Карузо, он был также известен тем, что не имеет учеников, так что было вполне похоже на правду, что Паола Новикова была абсолютным исключением в этой области.

У нее была фантастически сильная техника, это было ясно и при слушании пластинки, которую она поставила для меня. Пластинка запечатлела ее итальянские выступления, голос был не особенно большой, но владела она им безупречно. Те, кто ее слушал, считали, что ее техника схожа с техникой Тито Скипы. Скипа был итальянским тенором, пел он в одно время с Джильи. Конечно, голос у Джильи был красивее, но мастерство, с каким Скипа обращался со своим голосом, было поразительным. И пел он с изысканным вкусом и чувством стиля.

Со временем мне все больше нравился Скипа. Джильи пел много, но очень бесстильно и банально. С другой стороны, его «горловые толчки» (своего рода плачущие придыхания) и «глиссандо» (при переходе от одного звука к другому) замечательно подходили для большинства итальянских произведений.

К несчастью, певческая карьера Паолы Новиковой оборвалась очень рано из-за каких-то осложнений после воспаления легких. К тому же при фашизме и после начала войны она переехала в Южную Америку, где устроилась в Рио-де-Жанейро преподавателем пения. Уже позже она перебралась в Нью-Йорк.

Паола Новикова довела до конца работу над моим голосом, которую начал Мартин Эман. Я с упорством включился в занятия, уроки повторялись три-четыре раза в неделю. Она помогала мне

также учить вещи, которые я должен был петь в «Мет». Особенно тщательно она отделывала произнесение текста, добиваясь, чтобы оно было ясным и четким. Фразировка у нее была тончайшая.

Удивительно, но я перед ней чувствовал себя пустым местом, хотя и занимался до того шесть лет с Эманом. Подсознательно я уверял себя в том, что мне надо всему учиться заново, от самых основ. В ее технике я не сомневался ни на секунду. Никогда с ней не спорил, это было основано на моей незыблемой уверенности в том, что она знает эти вещи лучше меня. При этом происходило нечто фантастическое: очень скоро я почувствовал, что пою лучше. Голос мой стал мягче и гораздо выровненней, чем раньше.

Когда тенор правильно выровнен, не замечается никакой разницы между отдельными регистрами, звучание все время одинаково. Голос должен быть правильно локализован анатомически. В скулах и носовых полостях есть пористые области, которые надо научиться использовать, «открывать» и посылать туда звук — там он тоже формируется. Настоящая работа певца заключается в том, чтобы качество, сила и локализация были абсолютно одинаково хороши в низах и в верхах. Если голос выровнен, не остается мышц, которые бы мешали или вредили голосу, звукоизвлечение происходит совершенно свободно.

Выровненный голос движется без каких бы то ни было затруднений во всех положениях, нигде не ощущается швов, от самых низких нот до самых высоких. Этому приходится долго учиться, надо сначала понять это умом, а потом заставить певческий аппарат функционировать по всем правилам мастерства.

У Паолы Новиковой мой голос стал не только выровненным, но и обрел большую величину и силу, стал тем-брально красивее. Уже через несколько месяцев я полностью справился с проблемой, которая волновала меня до прихода к ней. Ее система преподавания была фантастична, она помогла многим певцам сделать карьеру. Но, к сожалению, своим способом обращения с людьми некоторые отношения она испортила. Новикова была самой недипломатичной женщиной, какую я только встречал, врагов умела наживать, как никто. Кроме того, она была немыслимо властолюбива и хотела во что бы то ни стало контролировать даже то, что не было сопряжено с пением. Она, как и многие другие педагоги, имела склонность к сверхопеке, к родительским функциям. Поэтому нередки были реплики такого рода: «Ах так, значит, ты опять встречался с ней. С этим надо покончить. Для тебя ничего хорошего из этого не получится». А уж если я вдруг пел хуже вчерашнего, непременно слышался

комментарий: «Стало быть, ты провел бурную ночь».

После начала занятий с Паолой Новиковой я стал отвечать в интервью, что у меня два учителя. Но когда на альбоме с пластинками должны были написать о моей карьере, я упомянул только Мартина Эмана. Почему я исключил Новикову, просто не знаю. Как-то так само собой получилось.

Но уроки должны были дать знать о себе. Они принесли мне громадный успех в «Карнеги-Холл» в Нью-Йорке. Это большая честь — петь в концертном зале, который является не только самым большим в мире — он вмещает 3000 слушателей,— но и обладает самой лучшей в мире акустикой. Открытие его состоялось в 80-е годы прошлого столетия, играли музыку Чайковского, причем оркестром дирижировал сам автор.

Впервые я выступил там в «Страстях по Матфею» Баха под руководством австрийского дирижера Эриха Лейнсдорфа. Я пел партию Евангелиста. В том же 1959 году я участвовал в исполнении оперы Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда».

Но первым важным выступлением стал сольный концерт, программа которого была составлена целиком из русской музыки. Я пел вместе с мужским русским хором, которым дирижировал Николай Афонский. На следующем сольном концерте я думал, что это уже не так важно, как тот вечер в «Карнеги-Холл». Я имел к тому времени успех на сцене «Мет», чувствовал себя уверенно, спокойно, знал, что публика пришла слушать меня. В концерте исполнялись сцены из французских опер, и некое музыкальное общество под названием «Friends of French Opera» попросило меня спеть дуэт из оперы Мейербера «Гугеноты». В этом дуэте бельканто предстает в истинном значении этого слова, то есть «красивое пение»— со смакующе медлительными фразами, с местами, исполняемыми пианиссимо. Там есть и каденция, когда тенор доходит до высокого ре бемоль.

Этот концерт принес мне огромный успех, все рецензенты сошлись во мнении: такого прекрасного пения никто не слышал после Карузо в пору расцвета. Публика была в экстазе.

С «Мет» я совершил мое первое турне ранним летом 1958 года. Сезон кончился в апреле, и мы быстро собрались в путь с тремя или четырьмя операми. Первую неделю мы играли в Бостоне, потом шли Кливленд, Хьюстон, Даллас, Атланта, Мемфис, Оклахома, Чикаго и Торонто. Спектакли давали в самых больших помещениях, которые мог предоставить данный город, зачастую в огромных залах для конгрессов. Самое большое помещение, в котором мне довелось петь,— стадион для игры в хоккей в Кливленде.

Когда я рассказываю об этих обширных турне, может

создаться впечатление, будто я многое повидал в Америке. Но это совсем не так. Ехать поездом из города в город казалось мне долгим и скучным, поэтому я всегда летал самолетом и американские ландшафты увидеть не мог.

Удивительным впечатлением от турне были встречи с энтузиастами оперного искусства, которые общались с нами круглый год. Они совершенно ничего не понимали в том, что исполнялось, но получали большое удовольствие от спектакля в целом и были необычайно гостеприимны. Их появление было кульминационным моментом, они оставались верны вам даже в сочельник. Эти люди устраивали массу приемов. Часто такие мероприятия оказывались очень приятными. Естественно, все зависело от характера хозяев. Однако не могу сказать, чтобы было особенно легко после спектакля часами стоять с бокалом в руке, хотелось сесть и съесть хороший ужин. Разговор был притом односторонним. Джордж Лондон рассказывал, как ему довелось стоять на таком приеме с совершенно незнакомой старухой, к тому же явно злоупотреблявшей виски, она болтала: «А что вы будете петь теперь?» Лондон ей ответил: «Я буду петь Дон-Жуана». Старуха в ответ вскрикнула: «Дон Джу, да? А кто это?» Да, причиной того, что эти богатые «частные лица» устраивали приемы на своих роскошных виллах, был отнюдь не интерес к музыке. Скорее всего, их усилия были направлены на то, чтобы потом о них и об их приеме было написано в местной прессе. Они могли выбросить сколько угодно денег за несколько жалких строчек: «Вчера вечером миссис Х. устроила у себя прием на столько-то сот человек».

Во время гастролей в Детройте я вместе с другими артистами из «Мет» был приглашен на коктейль к Генри Форду II и его супруге Анне. Она была страстной любительницей музыки, часто устраивала дома музыкальные вечера, во время которых автомобильный король сидел в кресле и спал. Но когда «Мет» приехала в город, он бывал на наших представлениях.

Жили они в гигантской усадьбе за городом. Вы как бы переносились в XIX век. Комнаты были немыслимой величины, ломились от разнообразных произведений искусства со всего мира. Все обслуживание велось черной прислугой.

Я думаю, Анна Форд, собирая произведения искусства, выказывала тонкий вкус. Я долго не мог оторваться от одной картины — этюд с розой на солнце, написанной Ван Гогом. Она обладала пространственной глубиной, удивительно точно было передано освещение, и я застыл около картины как вкопанный.

Дом был полон тысячами мелких украшений: тут были китайский фарфор и крошечные, хрупкие статуэтки. Я спросил

госпожу Форд, как они могут быть уверены в том, что кто-то из гостей не прихватит с собой какую-нибудь ценную вещицу. Она ответила, что они всегда приглашают на приемы несколько человек, которые за этим следят.

Генри Форд II и его жена устроили также прием для «Мет» в большем масштабе. Те, кто участвовал в спектакле, сидели за длинным столом, нас интервьюировал репортер местного радио и телевидения. За другим столом сидела публика, несколько сот человек, которой был подан ленч. Стало уже обычаем, что чиновники в «Мет» мало интересовались репертуаром с профессиональной точки зрения. В тот раз интервьюер хотел дискутировать о «Фаусте», но он лишь получил торжественные и скучные ответы от режиссера и представителя дирекции, этакого солидного зануды. После их рассказов о финансах и будущих постановках говорила певица: она очень мило рассказала о себе.

Все время я вертелся, изнывая от этой скуки и формализма. Когда очередь дошла до меня, в меня словно черт вселился. Репортер спросил, что я думаю о Фаусте. Я ответил: «Вы знаете, я уже спел Фауста около ста раз и должен признаться, что все еще не знаю, о чем эта опера». Публика разразилась взрывом хохота, но репортер решил продолжать борьбу и поинтересовался, читал ли я «Фауста» Гёте. Читать читал, но ничего из того «Фауста» я не мог отыскать в одноименной опере. «Музыка, безусловно, очень красивая, но что касается Фауста, я думаю, единственная его цель заключается в том, чтобы обходить девушек за версту».

Тут у всех сделалось чудное настроение, смеялись до упаду. Публика стала задавать мне вопросы, среди прочего хотели узнать, что я могу сказать о Марии Каллас. Одна старая дама выкрикнула: «Это правда, господин Гедда, что, когда госпожа Каллас приходит на репетиции, оркестр встает и играет туш в ее честь?» «Это вполне может быть,— ответил я,— но я не могу сказать с такой же уверенностью, играют ли они туш после ее выступления».

Я болтал страшные глупости, гости веселились от души. Надо, наверное, сказать, что я принимал участие отнюдь не во многих празднествах такого рода. Достаточно часто после спектакля я улетал на самолете домой, в Нью-Йорк, и работал какое-то время там, пока не приходила пора ехать в другой город.

В июне 1961 года я вернулся в Париж на гастроли в «Гранд-Опера», где пел партию Альфреда в «Травиате».

Тогда я увидел мою дочь Таню впервые после того, как оставил ее мать и дом в Париже. Девочке еще не было шести лет, помню, мы пошли с ней в зоологический сад в Венсенском лесу. Она вдоволь насмотрелась на зверей, потом мы где-то вместе

обедали. К моей большой радости, выяснилось, что Таня не только здорова и хорошо развита, но и настроена дружески по отношению ко мне. Но я не думаю, что в тот раз ей было особенно весело с отцом. Позднее она никогда не рассказывала мне об этой нашей первой встрече после разлуки — может быть, она просто забыла о ней. Но я помню, что и тогда, и позже девочка всегда вела себя образцово в моем обществе. Она была спокойна, мила и вежлива.

В дальнейшем мы виделись, когда я приезжал на какую-нибудь грамзапись или на гастроли в парижскую Оперу. Но, конечно, это было не так уж часто.

Теперь у меня очень хорошие отношения с Таней, хотя, впрочем, я не считаю, что она особенно ко мне привязана. Она не скрывает, что ей приятно иметь в качестве папы известного человека, и деловито рассказывает, что это ей дает. Со мной она обсуждает детали своей жизни чисто практически, зато не выказывает никакого доверия в вещах личного характера. Вполне естественно, что так все сложилось — я никогда не был для нее настоящим отцом. Меня не было вблизи, когда она росла и нуждалась во мне больше всего.

Каждый раз теперь, когда я приезжаю в Париж, мы так или иначе видимся, я бываю дома у них с Надей в дни Таниного рождения. Кроме того, она приезжает ко мне домой, в Швейцарию, каждое лето, туда ее обычно доставляет на автомобиле Надя.

Особенно меня радует в характере Тани благоразумие. Никогда я не замечал у нее склонности к истерии или отчаянью. Она настойчива в своих занятиях, у нее обширный круг друзей, которые, как мне кажется, высоко ее ценят.

Мой развод после стольких споров определился в 1963 году. Отношения у нас с Надей теперь совершенно нормальные. Когда я выступаю в парижской Опере, бывает, что мы ежедневно встречаемся по работе: Надя часто бывает у меня репетитором. Все, с кем я только ни говорил, просто очарованы Надей. Я сам восхищаюсь тем, как она одна смогла воспитать дочь, сделать из нее такую милую девочку. Вполне возможно, Тане повезло, что она росла не вместе со мной, потому что в моей профессии бывают периоды, когда полной гармонии не наблюдается.

В свободное время Таня поет в хоре русского православного собора в Париже. Мы даже вместе записывались на пластинку: «Chants liturgiques orthodoxes». Я пою соло, а моя дочь в женском хоре. У нее очень красивый голос, но, по-видимому, он слишком мал, чтобы можно было думать о карьере певицы. Ей хватает разума понимать это самой — она собирается стать

переводчицей. Тогда у нас будут близкие профессии.

Иногда я ненавижу театр

Я упомянул о Марии Каллас и охотно дополню портрет знаменитой «тигрицы». Мы довольно много записывались вместе, сначала в опере Россини «Турок в Италии», потом напели «Мадам Баттерфляй» Пуччини. Зато на сцене не встречались никогда. Когда я был в «Метрополитен», Каллас пела в миланской «Ла Скала», а во время гастролей в «Мет» исполняла свои роли с другими тенорами.

Огромный успех она имела в новой постановке «Травиаты», режиссером был Лукино Висконти. Тогда Каллас доказала, что она не только большая певица, но и не менее великая актриса, ей удалось показать, что можно сделать из оперы Верди, если исполнять ее на высоте.

Помню, что рассказывал о Каллас Висконти: на репетиции она всегда приходила первой, а уходила последней. Такого рвения к работе, как у нее, не было ни у кого, а в соединении со сценическим талантом, интеллектом и способностью постоянно совершенствоваться оно делало ее непревзойденной.

Каллас гастролировала в «Мет» в партии Виолетты. Как профессионала меня почти никогда по-настоящему не трогало происходящее на сцене. Но силой игры Каллас я был настолько потрясен, что просто плакал. Особенно во втором акте, когда к Виолетте приходит отец Альфреда и заставляет ее отказаться от своей любви. Он предлагает ей деньги, но Виолетта отвергает их и после этого возвращается к своей прежней жизни дамы полусвета. Потом, в третьем акте, наступает ужасная сцена, в которой Альфред оскорбляет ее при всех гостях, называет ее тем именем, которое, как ему кажется, составляет ее истинное лицо, и швыряет в лицо деньги.

Все это Мария Каллас играла с неимоверной силой чувств и с каким-то гипнотическим излучением. В тот раз голос ее звучал поистине без единой шероховатости.

К сожалению, карьера Каллас была очень короткой. Возможно, в период расцвета она исполняла слишком много слишком уж разных ролей, не устояла перед соблазном. Но каким бы технически безукоризненным голосом ни обладала любая сопрано, нельзя сегодня спеть такую колоратурную партию, как доницеттиевская «Лючия ди Ламмермур», и тут же выступить в драматической партии леди Макбет. Такого напряжения не выдержит ни один голос, не выдержал его и голос Каллас. Она практически сошла на нет, когда ей исполнилось сорок.

Утверждают также, что неурядицы с голосом начались у нее

во время резкого похудания. Об этом похудании ходили жуткие слухи.

Многие из легенд о Каллас основаны, конечно же, на той отрицательной рекламе, которую она делала себе своими так называемыми скандалами. Но много раз она, кажется, прерывала спектакли только для того, чтобы не рисковать голосом. Главный режиссер «Мет» Рудольф Бинг был в ярости, когда она отказалась петь согласно контракту. Каллас заплатила неустойку, и Бинг окончательно порвал с ней. В газетах всего мира появились огромные жирные шапки: «Мария Каллас распрощалась с «Мет».

В Риме она прервала гала-представление в Опере, президент и члены правительства в крайнем недоумении разошлись по домам. На следующий день появились аналогичные сообщения.

Аферы Каллас с налоговыми властями были также благодатным материалом для газет. В США бывает, что подручные налогового ведомства могут вдруг появиться посреди представления и потребовать у артиста заплатить ту сумму, которую он задолжал. Если тут же не вручить деньги наличными или в виде чека, весь гонорар за данный вечер конфискуется. Налоговый агент пришел однажды к Каллас в гримуборную. Она немедленно превратилась в тигрицу и зарычала на бедного человека, чтобы он убрался вон. К сожалению, малый ее не послушался. Тогда она схватила его за штаны и вышвырнула в коридор.

Когда мы записывали вместе альбом пластинок «Кармен», у нее уже почти не осталось голоса. Она пела так, как будто у нее во рту горячая картошка. Но я понимаю, почему публика, несмотря на все это, продолжала любить ее — она оставалась яркой индивидуальностью. Через два года после записи я слышал концерт, который она давала в «Карнеги-Холл» с итальянским тенором Джузеппе ди Стефано. Все было страшно мучительно. Но Каллас была по-прежнему столь любима своей публикой, что даже такой зал, как «Карнеги-Холл», был набит битком.

Что касается моей карьеры на граммофонном рынке, тут я многим обязан и чрезвычайно благодарен Вальтеру Легге и его жене, всемирно известной певице Элизабет Шварцкопф. Но хотя их обоих я должен поблагодарить за очень многое, все же не могу смотреть на них некритически.

Элизабет Шварцкопф я всегда считал холодной как лед и расчетливой женщиной. В своем роде она мила и добра. За много лет я неоднократно записывался с ней и сделал такое наблюдение: она добивается своего, как человек, который ни к кому не относится по-настоящему хорошо. О ней первой надо заботиться, и врач и уход должны прежде всего быть у нее.

Если сравнить Элизабет Шварцкопф с ее не менее знаменитой коллегой Ирмгард Зеефрид, то сравнение это будет явно не в пользу Шварцкопф. Ирмгард Зеефрид крупна не только телом, у нее единственное в своем роде большое и горячее сердце. Теплота и энтузиазм — это то, чего Шварцкопф не хватает.

Вальтер Легге открыл меня и помогал всяческими путями моей карьере. Кстати, он сам и использовал эту карьеру в своих интересах. Как художественный руководитель он вообще-то был сущим дьяволом. Если певец или певица приходили на запись не в той форме, которой требовал он, он поступал с ними безжалостно, выгоняя без церемоний. Несчетное число моих коллег страдало от его беспардонности.

В материальном отношении с Легге было трудно иметь дело, щедростью он не отличался. Многие из тех, кого приглашали в Лондон на различные записи, просили разрешения приехать вместе с женами. Хотя Легге был шефом гигантского граммофонного дела мировых масштабов, в таких дополнительных расходах он отказывал.

Легге и Шварцкопф в то время не обосновались нигде по-настоящему прочно, жили на чемоданах. В Лондоне иногда случалось, что мы репетировали в разных их жилищах, где повсюду стояли картины и валялась домашняя утварь. Теперь Легге ушел с поста продюсера и художественного руководителя EMI, и они с женой обосновались в Ривьере.

Он есть и останется для меня навсегда человеком, сыгравшим огромную роль в моей граммофонной карьере.

Но что такое оперная карьера? В первую очередь приличный дебют, а после дебюта маленькие роли. Чтобы о тебе все больше и больше говорили. Зачем этим пренебрегать?

Но постепенно приходит и то чувство призвания, которое у меня оказалось очень сильным. Открывая свой дар, тем самым как бы приобретаешь долг служить искусству, чтобы стать настоящим художником. Никогда не уставать, постоянно стремиться учиться все новому и новому — только так можно проникнуть в тайны искусства. В моем случае это означает как можно профессиональнее интерпретировать замысел композитора.

В оперной карьере я испытывал удачу. Успех следовал за успехом, и за очень короткое время я приобрел большое имя. Это привело к тому, что и гонорары сильно возросли. Как только я заслужил признание в «Метрополитен», меня стали приглашать по всему миру. Выступление в «Мет» дает престиж, в особенности если тебя рекламируют как ее first tenor.

Когда молодой певец исполняет серию ролей в первый раз, никто не может требовать от него совершенного владения всеми секретами оперного искусства. Но зато уж если роль исполняется во второй раз, она должна быть продумана, проработана намного глубже. И работа должна продолжаться всю жизнь.

Занимаясь с Паолой Новиковой, я замечал это всякий раз, когда мы возвращались к какой-нибудь роли. Со мной что-то происходило, из подсознания мне удавалось черпать импульсы для нового понимания. Это похоже на чтение классиков. Читаешь книгу в молодости — понимаешь сюжет, немногим больше. А вернешься к этому произведению через несколько лет, постарше, начинаешь понимать уже то, о чем не рассказано прямо, что находится между строк и рассчитано на проницательность самого читателя. То же самое с музыкой. Когда в первый раз работаешь над ролью, столько сил и времени уходит на зазубривание, что даже те тонкости, которые понимаешь, теряешь по дороге.

Целый мир может заключаться в роли, и его надо обнаружить и открыть. Так было с Ленским в «Евгении Онегине» Чайковского. Ленский — моя любимая роль. Он — типично русский, с его ревностью, страстью, покорностью судьбе и поэтическими мечтами. Большая ария Ленского выражает все это. В ней звучит тоска по минувшим дням юности, смешанная с предчувствием близящейся смерти.

Гипнотическое свойство этой арии заключается еще и в том, что ее связываешь с судьбой автора, поэта Александра Пушкина.

Я должен был в первый раз петь Ленского в «Метрополитен» 13 декабря 1958 года, и вот я обратился к русской актрисе в Нью-Йорке. Она была приятельницей Паолы Новиковой и рассказывала мне, что до революции была почитаемой актрисой в Московском Художественном театре. Это был самый известный театр в русской столице, там впервые были исполнены многие пьесы Чехова. Так вот, эта русская дама давала мне уроки по Станиславскому. Она прошла со мной шаг за шагом все сценическое действие «Евгения Онегина». Я считаю, что эти уроки были мне в высшей степени полезны, и режиссер, с которым я работал в «Мет», и критики были довольны.

В целом постановка оперы была осуществлена американцами, которые подали неверно почти все, что касается русского быта и способа выражать эмоции у русских. Евгения Онегина пел Джордж Лондон, Люсин Амара — Татьяну, Розалинд Элиас — Ольгу. Димитриос Митропулос дирижировал с огромным чувством.

Я был рад изысканным похвалам и теплому отношению публики.

С точки зрения пения для меня все было очень легко. Трудности у меня были сценического характера. До работы с той русской дамой ни один из оперных режиссеров не был в состоянии мне помочь, и работа моя меня не удовлетворяла. Я не прирожденный человек театра. Я не эксгибиционист, который получает наслаждение, выставляя напоказ свое собственное «я» и любуясь, как отражением в зеркале, восхищением и ужасом других людей. Напротив, для того чтобы обрести силы для выхода на сцену, мне надо нечеловеческими усилиями победить врожденную стеснительность.

Все же в Оперной школе в Стокгольме мы получали образование намного лучше и солидней, чем обычно у певцов. Я уверен, что мог бы еще большему там научиться, но, когда я получил шанс выйти в мир, обучение сценическому мастерству еще не завершилось.

Поскольку актерского дара у меня изначально не было, я двигался по сцене страшно неуклюже по меньшей мере целый год. На мысли о движении почти не остается времени, когда человек полностью сосредоточен на том, чтобы не забыть, что надо петь — и к тому же петь как можно чище и правильнее, в такт с музыкой. На сцене найдется по крайней мере полдюжины моментов, которые надо держать в памяти, и попросту легко не заметить, как вдруг начнешь делать какие-то странные движения руками или ногами. Трудность для певца заключается в том, чтобы не сделать ни единого жеста или движения, которые бы не имели связи с целым. Но если это не получается, по существу, лучше стоять на месте с вытянутыми руками. Позы бывают исключительно смешные. К сожалению, многие певцы не отдают себе в этом отчета, они манерничают, и в результате их нелепых усилий пение становится напряженным.

Я репетиции переносил гораздо хуже, чем спектакли, это связано с моей сверхчувствительностью и стеснительностью. Когда я пытаюсь что-то сделать на репетиции, у меня выходит хуже оттого, что многие наблюдают за моим поведением. Наоборот, истинно сценичного человека ни капельки не волнует, сколько человек находится рядом. Я слышал, как Лоренс Оливье и многие другие рассказывали о привычном для них методе репетиций: они все время переигрывают, не боятся быть неестественными и смешными. На премьере они очищаются от пережима, убирают его, и все встает на свои места. Одна певица говорила мне, что предпочитает выглядеть смешной перед своими собратьями на репетициях, чем перед публикой.

Но для меня вся эта предварительная работа очень трудна. Поэтому я ненавижу театр. Театр делает меня дьявольски

нервным. Нужно всегда держать себя в руках, не напрягаться на спектакле, а я напрягаюсь, чтобы сделать все правильно, и все идет не так. Между тем только когда ты расслаблен и играешь, может возникнуть настоящий контакт с публикой.

Долгие годы говорили о моей отстраненности, умении хранить дистанцию. Стеснительность моя приводит к тому, что мне не хватает прямого контакта и как артист я не нахожу путь к сердцам в непосредственном общении. В особенности в немецких рецензиях, бывало, писали, что все в моем пении было красиво и совершенно, но все же чувствовалась какая-то непонятная отстраненность. Я даже задумывался, не кажусь ли им холодным и высокомерным.

Если, скажем, взять такую певицу, как итальянка Рената Тебальди, то критически настроенный человек может отметить, что голос ее недостаточно велик. Но между тем публика любит это сопрано, и газеты пишут о ней благожелательно. Это связано с тем, что она, как и Мария Каллас, является на сцене как фантастически яркая индивидуальность. Когда Рената Тебальди выходит к публике, все чувствуют, что она всем и каждому отдает все, что у нее есть, все свое сердце.

Я никогда не обретал того прямого контакта, который характерен для артистов, рожденных для сцены. Когда читаешь о таких актерах, как Сара Бернар и Андерс де Валь, Ёста Экман и Ларе Хансон, понимаешь, что они всегда играли роль, даже в частной жизни оставались актерами. Ничего такого во мне нет. Для меня целая проблема — выполнить задание, если оно лежит вне сферы моих собственных чувств. Наибольшего успеха в ролях я добивался в амплуа меланхолика. Здесь я узнаю себя самого и легче прорываюсь через тот барьер, который моя стеснительность воздвигает между мной и публикой. И все-таки я имел успех и в Европе, и в Америке в комических операх, например в «Любовном напитке», если быть уж совсем точным.

В те первые годы моей карьеры газеты часто писали, что я — достойный преемник Юсси Бьёрлинга (он умер осенью 1960 года).

Рассуждение о том, что я являюсь преемником Юсси, самому мне кажется глупым до чрезвычайности. Очень рано я понял, что никогда не смогу стать всенародным, национальным певцом. Юсси явился с шумом лесов и полей Даларна, с запахом разложенного для просушки льна, с шелестом берез. Он вошел своими песнями прямо в душу шведского народа. На такое у меня никогда не было никакого шанса, отчасти это связано с тем, что меня никогда не рекламировали как стопроцентного шведа из-за сложных корней и к тому же в стокгольмской Опере я никогда не

был столь же большим именем, как Юсси. Зато моя публика по заслугам оценила то, что я делал со своим голосом.

Внешне я продолжал быть скорее банковским служащим из Стокгольма, чем артистом с мировым именем. Но мне при этом казалось, что мои коллеги из «Мет» или парижской Оперы, разодетые с художественной изысканностью, были, по существу, чудовищно буржуазны. Они поминутно смотрели на часы и с нетерпением ждали того мига, когда смогут покинуть театр и заняться личными делами. Они неохотно выполняли то, что от них требовалось, мысли их при этом были где-то далеко — дома с семьей, в одной из комнат виллы или в саду. Во время паузы они говорили отнюдь не о работе, а о том, что собираются кое-что посадить в саду, что надо разрыхлить грядки и расчистить дорожки, вспоминали о ворохах сухих листьев, которые надо сжечь. Когда садовые темы надоедали окончательно, они беседовали о новых моделях автомашин, которые должны пройти испытания и вскоре поступить в продажу.

Эти отношения между людьми искусства раздражали меня. Для меня никогда ни жена, ни ребенок, ни дом, ни вообще личная жизнь не стояла на первом месте. Я отдавал искусству всю свою силу, всю жизненную энергию, какими обладал. Львиную долю времени я посвящал работе, старался выполнять ее как можно добросовестней. Кажется, я никогда не опаздывал на репетиции или спектакли, никогда не бывал в неудовлетворительной форме, не устраивал в театре фокусы.

С самого начала искусство было для меня самым важным в жизни. Даже в свободное время я занимался тем, что прямо или косвенно связано с моей работой. Так остается и по сей день. Это вовсе не означает, что семья должна жить сама по себе и страдать: нужно уметь находить равновесие между работой и личной жизнью. Но, может быть, женщины обладают большей хваткой в искусстве, чем мы, мужчины. Я знаю крупных певиц, у которых есть и муж, и уйма детей, и никаких мучений от их искусства никому нет. Во многом это связано с тем, что на сто процентов они отдаются искусству только во время репетиций и спектаклей.

Вероятно, болтовня моих коллег о садовых делах была также своего рода защитой от истерии и суматохи, царивших в театре. Я сам всегда держался подальше от любых интриг. Я не позволял себе вступать в конфликты с режиссерами и дирижерами. Это не означает, что я вел себя как овца. Если что-то кажется мне неправильным, я обращаюсь с просьбой найти совместное решение в работе с режиссером и дирижером, которое подошло бы всем. Но я никогда не настаиваю на том, что надо сделать

именно так, а не иначе только потому, что я так хочу. У многих моих коллег нет такой способности подчиниться режиссеру или дирижеру. Они делают свое дело так, как привыкли делать его годами, и попросту отмахиваются от того, какая в данном случае предлагается трактовка.

Но мое подчинение режиссерскому замыслу не означает, что я должен безоговорочно принимать его способ работы. Когда я замечаю, что режиссер делает все вопреки музыке в опере, во мне рождается внутренний протест. Колоссальная разница существует между оперой и драмой, говорю я про себя, в драме так много остается написанным между строк, и режиссер может трактовать это в самых разных направлениях. Когда речь идет об опере, ситуация другая: действие должно подчиняться музыке, поскольку музыка всегда выражает совершенно определенные вещи. Драматическая музыка должна соответствовать драматическому действию на сцене.

Это кажется очевидным, но на оперных представлениях все бывает как раз наоборот. Я как певец никак не могу изменить это. Задолго до того, как я приезжаю в данный театр, его руководство определяет режиссера для постановки и принимает его трактовку. Огромные деньги уже вложены в декорации и костюмы. Потому я и не могу начать протестовать с первой же репетиции. Разумеется, в принципе это делать можно. Я знаю коллег, которые все бросали, когда не могли принять сценическое решение. Но это крайняя мера, которая ведет к тяжелым осложнениям между певцом и театром. Руководству не так уж просто найти не занятого в это время певца для замены.

Поэтому я остерегаюсь действовать напролом в подобных ситуациях. Мне кажется безнравственным бросать театр на произвол судьбы только из-за того, что мое восприятие отличается от режиссерского или дирижерского. Я предпочитаю уговаривать и добиваться компромиссов, за это могу поблагодарить ту гибкость, которая вообще присуща моему характеру. Моя уловка также состояла в том, чтобы приходить на каждое представление с широко открытыми глазами, забывая то, что делал вчера. Не так уж глупо говорить самому себе: «А ты уверен, что всегда прав?»

То, что я не выношу шума и скандалов, никоим образом не связано с тем, что я по природе холоден. Но я не похож на итальянца, француза или испанца. Приходя в нервозное состояние, они мечутся, суетятся, доходят просто до сумасшествия. Я свою нервозность не выпускаю на волю. Поэтому за многие годы я развил в себе привычку противодействовать всеми силами темпераменту такого рода. Повсюду в театрах

подобное поведение широко распространено. Если мне в чем-то нужна помощь, я приучил себя говорить спокойно и рассудительно. Сначала я назначаю встречу с гримером, потом с костюмером, по очереди, по порядку. Таков мой метод борьбы с самой худшей истерией.

Я часто слышал отзывы о себе как о спокойном, лишенном нервозности человеке. Но мой темперамент при мне, я вовсе не так спокоен, как многие думают. Я такой же боязливый и беспокойный человек, как все прочие люди искусства, разница только в том, что я держу это в себе.

Не хочу быть звездой

В конце октября 1959 года, во время моего третьего сезона в «Мет», я имел счастье снова встретиться с Викторией де лос Анхелес — она принадлежит к моим самым любимым певицам. Она пела заглавную роль в опере Массне «Манон», я исполнял партию ее неудачливого возлюбленного кавалера де Грие. Хотя постановка была не новая, сценическое решение мне очень нравилось. Режиссером был Натаниэл Меррил, дирижером — Жан Морель.

Успех был грандиозный, газеты писали, что я словно создан для этой роли. Опера Массне на сюжет знаменитого романа аббата Прево гораздо лучше пуччиниевской версии, которая выдержана в совершенно итальянском стиле. Можно даже сказать, что «Манон»— самая французская из всех французских опер.

Я был все время захвачен действием, которое в самом начале описывает пробуждение чистой любви у молодого человека. Потом, когда он обнаруживает предательство возлюбленной, его охватывают глубочайшая печаль и отчаянье. Он становится священником и находит утешение в религии. Через какое-то время Манон встречает в церкви своего бывшего возлюбленного и просит его отказаться от сутаны ради нее. Он соглашается. Но Манон живет широкой жизнью, требующей больших денег; чтобы достать их, де Грие начинает играть в карты. Один из многих любовников Манон, ревнующий ее к де Грие, уличает в шулерстве де Грие и Манон, их высылают из страны за нечестную игру, и они гибнут в пути.

Вся опера очень романтична, действие происходит в прекрасном восемнадцатом веке. Я всегда с осторожностью играю такие романтические роли и стараюсь предстать как можно более мужественным, отбросить всю ту изнеженность, слащавость и мягкость, которые могут сбить с толку у романтиков. В начале моей карьеры я был слишком нежен на сцене и производил впечатление почти женственное. Но я быстро созрел и понял, что должен проявлять силу и мужественность в главных своих партиях — к примеру, в «Манон» и «Дон-Жуане».

Зрительное впечатление от певца и спектакля в целом теперь гораздо важнее, чем в те годы, когда я начал выступать в опере. Тогда главным было, чтоб у певца был красивый голос. Такое бывает редко, но я все же боюсь петь «Травиату» с божественно одаренной испанкой — сопрано Монсеррат Кабалье. Почти все, кто идет на «Травиату», знают, что молодая женщина, героиня,

смертельно больна чахоткой. Если публика видит пышущую здоровьем, полнотелую даму весом около ста пятидесяти килограммов, которая кашляет так, что у нее сотрясаются подбородки, иллюзия трагедии полностью разрушается.

В первый раз я пел с Кабалье как раз в «Травиате» в октябре 1970 года в «Сивик-Опера-Хаус» в Чикаго. В сцене смерти в последнем акте Альфред совершенно неожиданно появляется в ее будуаре, происходит трогательная встреча влюбленных. Он садится на край ее кровати, потом они поют оживленный любовный дуэт. Кровать, на которой лежала Монсеррат Кабалье, была покрыта синтетическим леопардовым покрывалом. Певица занимала почти все место на постели, для меня остался самый краешек. Я сел, начал петь и одновременно должен был обнять ее, но тут почувствовал, что медленно сползаю со скользкого покрывала. Я впал в панику, мне чудилось, что в любую секунду я сорвусь и упаду на пол под всеобщий хохот. Кабалье, ясное дело, ничего не заметила, она пела и кашляла в свое удовольствие, тряслась и внезапно изо всех сил бросилась на меня. Всеми силами я держался, чтобы не свалиться на пол. С меня тек пот, от нечеловеческих усилий перехватывало дыхание, дуэт длился три минуты, но для меня это была целая вечность.

Голос Монсеррат Кабалье, вне всяких сомнений, самый красивый в мире, если говорить о лирико-драматических сопрано. Он мягок, как бархат, от низов до самого верхнего регистра. К тому же она сверхмузыкальна. Она специализировалась на Верди и предпочитает изображать греческих богинь в стиле Нормы. Тот триумф, который она теперь снискала, честно ею заслужен.

Можно думать, что фантастический голос отчасти связан с ее телесным объемом. О ней и о ее голосе со всей нежностью заботится супруг, он тенор — когда она поет, муж всегда находится рядом, стоит с чашкой кофе за кулисами.

Но все же ясно, что полнота мешает во многих отношениях. В «Травиате» встречаются колоратуры, и Кабалье не может их спеть иначе, как подпрыгивая на кровати. Грузность приводит также к тому, что она часто разбивается при падении. У нее вдребезги разбитые колени, несчастные случаи на сцене бывают с ней сплошь и рядом. Когда мы пели «Сицилийскую вечерню» в «Мет» в январе 1974 года, велась радиотрансляция через океан. В финале второго действия эта крупная женщина потеряла сознание и упала на пол с немыслимым грохотом. Хорошо хоть, сразу закрылся занавес. Мы жутко испугались, потому что никому из нас было не по силам унести ее. Но она пришла в себя, и мы помогли ей добраться до гримуборной. Ужас мой не уменьшился, потому что третий акт начинался нашим гигантским дуэтом,

страшно трудным и для сопрано, и для тенора. Но Кабалье вышла, и мы начали петь. Все время у меня в голове вертелась одна и та же мысль: «Если она снова брякнется, что делать — попытаться утащить ее со сцены или петь как ни в чем не бывало?»

Но божественная певица прекрасно продержалась весь акт. Многих интересует, как она довела себя до таких размеров. Ее страсть — пирожные, особенно со сбитыми сливками.

Истинные любители музыки все еще готовы отключаться от необъятности форм, в которых предстает Кабалье. То же самое было и с Юсси Бьёрлингом, и с Беньямино Джильи. Периодически эти певцы очень толстели, но публика прощала им это ради дивных рулад. В результате оба они ходили с большими животами; кто из них первый стал таким, Джильи или Бьёрлинг, не знаю.

Я не позволяю себе ничего подобного. Я знаю, сколь ни снисходительна может быть публика, но тело в физически плохой форме должно действовать раздражающе. Поэтому стараюсь следить за собой, чтобы хоть относительно соответствовать физическим требованиям роли.

Но даже если тело и голос в хорошей форме, само по себе это не гарантирует, что во всех случаях будешь чувствовать себя в нужной психологической форме для выхода на сцену и встречи с публикой.

Выходить надо при всех обстоятельствах, а в случае, когда чувствуешь себя менее расположенным и ощущаешь какую-то неприязнь к публике, надо призвать на помощь весь свой опыт и профессионализм. Но только не надо пускать спектакль по накатанным рельсам — этого не должно случаться. Предыдущий опыт может сослужить хорошую службу, стать опорой в часы, когда не чувствуешь настоящего вдохновения или расположения духа. Даже если жена ушла к другому или больны дети, артист должен воздвигнуть стену между личной жизнью и искусством. «Для художника искусство должно всегда оставаться превыше всего»,— говорит Ганс Сакс в вагнеровских «Нюрнбергских мейстерзингерах».

Во время третьего сезона в «Мет» я пел премьеру оперетты Иоганна Штрауса «Цыганский барон». Я всегда любил опереточную музыку и редко играл в опереттах на сцене вовсе не потому, что считаю эту форму искусства ниже оперы. Просто я думал, что кто-то другой сыграет эти роли лучше меня. Оперетта труднее оперы, там обычно много разговорных диалогов, нужно уметь играть настоящий театр. Спеть графа Данило в «Веселой вдове»— немыслимый труд, и задачу эту может выполнить только

тот, в ком уживаются мастер-актер и мастер-певец.

Мое согласие участвовать в «Цыганском бароне» на сцене «Мет» было связано с тем, что в принципе там редко ставят оперетты. По существу, в их репертуаре была только «Летучая мышь», которая всегда исполняется в новогодний вечер. Еще одно прельщало меня. Тенору есть что делать в партии Баринкая, и к тому же она достаточно трудна. Баринкай — молодой, дерзкий барон у цыган, обаятельный, приятный, с тонким чувством юмора, такую роль будешь делать с удовольствием.

Моей партнершей в партии Саффи была швейцарская сопрано Лиза делла Каза. Певица изумительная, к тому же очень хороша собой, но, к сожалению, по характеру она была необычайно холодна. Помню, режиссер Сирил Ричард сказал о ней: «She is beautiful like a mountain in the Alps but who wants to climb her?» («Она прекрасна, как альпийская вершина, но кто захочет покорить ее?»)

Многие рассказывали мне, что делла Каза во время наших дуэтов делала все, чтобы закрыть меня своей прелестной головкой. Может быть, это была швейцарская черта, откуда мне знать. Как бы то ни было, певица она была сильная, особенно интересно интерпретировала Моцарта.

«Цыганский барон» принес всем нам огромный успех. И все же я продолжал отказываться от опереточных ролей. Единственное исключение составило гала-представление в венской «Фольксопер»— я сыграл там принца Су-Чонга в «Стране улыбок» Легара. Эта оперетта по форме приближается к опере, там есть роли, требующие исполнения серьезными певцами.

Где-где, а в Вене оперетта чувствует себя дома. Там ее надо играть по-венски, на особом диалекте, с венским изяществом и остроумием, которого нигде больше вы не найдете. Когда Эрих Кунц исполняет «Цыганского барона», он неподражаем, он так и сыплет собственными остротами, до того смешными, что часто представление приходится останавливать на довольно длительное время, чтобы дать публике отхохотаться. Но только не думайте, что венцы просто резвятся, играя оперетку,— это настоящее искусство.

Но оперетта столько теряет — и в смысле атмосферы, и в смысле стиля,— когда ее ставят за пределами Вены! Большая часть юмора оказывается утраченной уже в переводе. Но остаются мелодии, и в первую очередь именно они расходятся по всему миру. Кого не захватит знаменитое: «Черные очи и золото волос…» Потому я и напел довольно много оперетт на пластинки. Это совсем другое дело — не то что петь и танцевать эти роли на сцене.

…Но почему же так важно петь на сцене «Мет»? В Европе стремятся получить признание в «Ла Скала», следующая ступень — «Мет». И в дальнейшем оказывается, что «Мет» составляет последнюю ступень в карьере певца: если ты там спел и имел успех, это значит — ты завоевал мир. В настоящее время, может быть, для певца и не так жизненно важно с успехом выступить именно в «Мет». Это связано с тем, что нью-йоркский театр уже не может поддерживать тот художественный уровень, какой был там в прошлом. Но «Мет» продолжает быть крупнейшим оперным театром и принадлежит к числу трех-четырех ведущих сцен мира.

Что имеет большое значение, так это еженедельные радиотрансляции из «Мет». Каждую субботу в течение сезона передается целая опера — конечно, не все оперы транслируются, выбирают обычно самые значительные и популярные. Программа начинается в два часа дня, ее очень высоко ценят, передают через океан, слушают и в Канаде, и в некоторых частях Южной Америки. Подсчеты показывают, что в такие субботы у «Мет» около тридцати миллионов слушателей. Потому-то так важно для певца получить приглашение на выступления в операх, которые включены в список радиотрансляций. Имя его сразу становится известным, а это в свою очередь способствует аншлагам на концертах и повышению спроса на пластинки.

Кроме того, многие американские певцы считают, что удача и успех зависят от участия в телевизионных беседах, так называемых «talk shows». Я лично всегда от них отказывался. Единственная передача, в которой я участвовал, была построена так: я исполнил один-единственный номер, а остальное свелось к максимальному обсасыванию подробностей моей личности.

За время карьеры я часто встречал коллег, которые с годами приобретали все более невыносимые привычки. Тогда я говорил себе: смотри внимательно и не будь таким. Я не считаю себя замечательным человеком только из-за того, что я — почитаемый певец. Мне не нужно, чтобы кто бы то ни было отходил в сторону, потому что вхожу я. Чтобы привести пример из повседневной жизни, скажу, как я был и обрадован и испуган одновременно, прилетев в аэропорт Арланда,— парни из авиакомпании распорядились по поводу багажа, и мне не пришлось стоять в очереди. Но я чувствовал затруднение, когда я таким образом был поставлен в более выгодное положение по сравнению с другими пассажирами: мне казалось, что все смотрят косо в мою сторону и честят про себя.

У меня с самого начала не было амбиций, желания, чтобы к моей персоне проявляли особое внимание. Я рано уговорил себя, что надо заниматься своим талантом и — плевать на все

остальное. В результате того, что все мои силы уходят на совершенствование данных мне способностей, остальное становится не столь важным. Поэтому мне не приходится вырабатывать такие позы или жесты, которые бы заставляли обращать на себя внимание. Чувствуя ответственность перед своим призванием певца, я застрахован от многих неприятностей, связанных с моей профессией.

Кроме того, у меня за спиной не было семьи, которая бы сдувала с меня пушинки и требовала, чтобы я стал великой звездой. Меня связывает большая дружба с американской сопрано Беверли Силлс, прекрасной певицей и актрисой, с которой одно удовольствие работать вместе. Она рассказывала мне, что еще маленькой девочкой решила во что бы то ни стало стать оперной звездой. Но под «оперной звездой» она понимала тот ореол славы, какой окружает кинозвезд. Когда Силлс поет, она требует, чтобы ее имя было написано на афишах гигантскими буквами, то же самое на стендах перед театром и в программках. Она требует также, чтобы имена других участников писали буквами помельче, чтобы партнеры всегда были приглушены громкими фанфарами в ее адрес. Это случается, даже если коллеги по спектаклю исполняют такие же большие и трудные партии, как она. Поскольку Силлс создает вокруг себя культ звезды, она получает все, что хочет, остальные певцы нужны только для того, чтобы заполнить вокруг нее пустоту.

Такого образа мышления я не понимаю. Но, может быть, это связано с тем, что у меня нет тех невротических качеств, из которых создаются звезды? Мне достаточно быть хорошим артистом, настолько хорошим, чтобы люди, приходящие на мои концерты и спектакли, получали от них удовольствие.

Многие теперь говорят, что я погубил свою карьеру, когда не согласился стать звездой. Несмотря ни на что, именно к звездам по-настоящему благоволит широкая публика. В особенности к большим оперным звездам, которые величественно выходят на сцену, а в салонах очаровывают людей при помощи испытанных приемов.

В первую очередь американские импресарио не одобряли мою нетребовательность, умоляли меня по крайней мере приезжать в театр на лимузине. Но я всегда приходил в оперу пешком.

Стать звездой?.. Нет, это не принесло бы мне никакого внутреннего удовлетворения. Мне хочется, чтобы те, кто пришел слушать меня, испытали соприкосновение с чем-то прекрасным. Поэтому я с удовольствием пою в церквах: там получаешь возможность исполнить внутренне значительные, печальные

вещи, которые трогают человеческие сердца. Конечно, в песне живет бог, поэтому можно передать возвышенную радость, если поешь сакральную вещь. Мне кажется, высшие мои достижения связаны как раз с церковным пением.

Все остальное так банально! Почему передо мной должны преклоняться? Я ведь прекрасно знаю, что снобистская премьерная публика приходит не ради меня или музыки, а для того чтобы показать себя. И посмотреть, как другие показывают себя. Поэтому такой публике хочется смотреть на звезду в стиле негритянки Леонтины Прайс, которая блистает в немыслимых прическах и умопомрачительных туалетах. Вот уж настоящая звезда! Чего жаждет, чего с нетерпением ждет публика — так это ее божественного сияния, ее внешнего блеска.

С другой стороны, то, как поет Леонтина Прайс, интересует всех постольку поскольку. Очень жаль, потому что художник она блестящий. Прайс была второй цветной певицей после Мариан Андерсон, приглашенной петь в «Мет». Леонтина поет как ангел, она кажется мне удивительнейшим человеком, я пел с ней в «Дон-Жуане» на сцене «Мет» в 1964 году, где она исполнила партию Донны Анны. Но когда «Мет» в те годы отправился в турне по южным штатам, ее там и не собирались признавать звездой первой величины. Публика принимала Прайс с ледяным равнодушием, ее не приглашали ни на какие приемы, ни один хозяин, ни одна хозяйка не отважились совершить революционный поступок и пригласить к себе в дом цветную певицу из «Мет». Она вынуждена была сидеть в одиночестве в своем гостиничном номере.

Не все оперные звезды столь же пленительны, как Леонтина Прайс. Анна Моффо сначала была очень мила, но потом внутренне переродилась, чтобы лучше соответствовать соболям на плечах. Первая моя встреча с ней состоялась, кажется, в Экс-ан-Провансе в 1956 году, мы пели там вместе в «Дон Жуане». Тогда Моффо была совершенно иной: очень хороша собой, Церлину играла трогательно наивной. Если вы встречали ее где-нибудь в городе, она непременно сидела в каком-нибудь кафе и писала письмо своему жениху — он был телевизионщиком в Италии. Захваченная чувством, она, очевидно, не расставалась с ним в своем воображаемом мире.

Когда я встретил Моффо в «Мет» через несколько лет, она явилась в огромной шляпе, кутаясь в норковый палантин, явно пытаясь изображать Каллас. Она вышла замуж за своего телевизионщика, и я подозреваю, что за этим распадом ее личности стоял именно он. Карьера для Моффо состояла в том, чтобы беспрерывно, бесконечно фотографироваться для всех

существующих газет. Если уж ты оперная звезда, значит, репетировать надо в соболях или в норке. И ежесекундно делать широкие жесты, непрестанно повторяя слова: «Hallo, darling», за которыми следуют объятия и поцелуи.

Преображение, происшедшее с Анной Моффо, произвело на меня удручающее впечатление. Но в Америке надо-таки вести себя именно так, чтобы добиться большого успеха. Тайный девиз гласит: «Звезда здесь я, а вы, прочие,— дерьмо». Анна Моффо принадлежит к тем, кому удается проводить этот девиз в жизнь, ее спектакли — это ее спектакли, прочие участники должны принимать ее условия. Но за все надо платить: поверхностность разрушает художественное мастерство и личность. Анна Моффо, высосав до конца своего телевизионщика, вышла замуж за другого, который мог обеспечить ей еще более блестящую карьеру — он главный продюсер огромной граммофонной компании RCA.

Те, кто хочет поддерживать на недосягаемом уровне свой блеск звезды первой величины, должны вкладывать в это много денег. Когда звезда появляется в США, у нее непременно должны быть роскошные апартаменты, элегантные туалеты, шикарные автомобили, от нее должен исходить блеск и шум, вокруг должны виться фотографы и репортеры.

Если у звезды не хватает собственных средств, должны помогать и содействовать другие. Беверли Силлс сама рассказывала, что она как раз изучала шкалу налоговых обложений, когда ей сделал предложение газетный воротила, за которым она теперь замужем. Он был богат, владел крупной газетой в Кливленде, что в свою очередь обеспечивало прямые контакты со всей американской прессой. Беверли Силлс тоже почти каждую неделю появляется на страницах «Таймс мэгэзин» или других крупных журналов, и это необязательно связано с тем, что она хорошо поет.

Многие, может быть, считают, что такая жизнь суперзвезды заканчивается с карьерой. Но это не так. Когда Мария Каллас являлась на премьеру, ее до последнего дня встречали аплодисментами, интерес к ней не ослабевал. Нечто похожее происходит со старой звездой Марией Ерица, австрийской певицей, первой исполнительницей среди прочего партии Турандот. Каждый раз, когда эта восьмидесятилетняя дама прибывает в «Мет», люди начинают ей аплодировать.

Я человек совсем другого рода: мне всегда претило чрезмерное внимание к моей персоне.

Хотя нет, не всякое внимание. В те годы я жил холостяком и не думал о женитьбе, особенно на певице. Я считаю, что брак между двумя певцами не имеет смысла, я в этом убедился на

многих примерах. Всегда получается, что один из супругов сильнее и достиг большего успеха; обидно, когда у одного карьера складывается удачней, как бы сильно ни любили люди друг друга вначале. Потом часто случается, что эти супруги видятся все реже, оказывается довольно трудным связать воедино две карьеры так, чтобы выступать обоим в одном месте. В результате такой брак превращается в мучение, и возникают раздоры.

И все же с певицами я встречался. В 1958 году я пел с итальянкой Марчеллой Поббе, и наше знакомство перешло в любовную связь, которая длилась два года. Марчелла была крупной, красивой женщиной с пышными формами. При том что она была итальянка, в ней были нордические черты. Я уже видел ее в парижские времена, оперный театр Неаполя приезжал на гастроли с «Богемой». Она пела Мими с очень известным итальянским тенором Ферруччо Тальявини. Помню, он был на голову ниже Марчеллы, и я заметил, что во всех любовных сценах она старалась как-то уменьшиться, сжаться, чтобы он не производил комического впечатления.

Марчелла Поббе была замужем, в то время развод в Италии был запрещен. Имела ли она определенные брачные планы в отношении меня, я не знаю. Я встречался с ней несколько раз в 1959 году, когда пел в Италии, а она приезжала ко мне на лето в Стокгольм. Но потом Марчелла решила поехать в Америку, и на том наша любовная история весьма мирно закончилась.

В остальном же я избегал итальянок и француженок, потому что они в силу своего воспитания почти всегда стремятся привязать к себе мужчину при помощи брака. Большинство женщин, с которыми я общался, были самостоятельны, с собственной профессией.

Я часто чувствовал себя виноватым из-за безалаберности и безразличия по отношению к женщинам. Но за этим никогда не стояло ничего заученного или умозрительного, просто неблагодарность и глупость.

Мое несчастье состоит в том, что я никогда не могу правильно объяснить тот или иной поступок себе самому, мои знания о себе чрезвычайно скудны.

С годами я не стал ничуть умнее, не приобрел зрелости. Тяжело то, что даже от самых близких я храню в тайне свои сокровенные мысли. Я боюсь выдать самого себя, боюсь, что люди выведают мои слабые места и станут издеваться. Опасаюсь, что обо мне будут плохо думать.

Пожалуй, жизнь скорее аскетическая

Впервые прилетев в США, я почувствовал себя совершенно раздавленным — все вокруг меня имело гигантские размеры.

Было так приятно вернуться домой, в Европу, после долгого сезона в «Мет». В начале моей карьеры сезоны в «Мет» были в самом деле длинные, постепенно я смог ужать их и даже потребовал исключить меня из весенних турне по отдаленным американским штатам.

Вернуться в Европу означало вернуться в мир с нормальными человеческими пропорциями. Европейские города еще не начали тогда той экспансии, которая характерна для них теперь,— они были такие милые, уютные, улыбчивые. Почти везде было чисто, опрятно, в начале шестидесятых годов уличное движение не достигло еще нынешнего безумного уровня.

Но однажды мне был устроен холодный душ.

Летом 1959 года я гастролировал в Зальцбурге, пел в опере Моцарта «Так поступают все женщины», которой дирижировал Карл Бём. Тогда еще не был построен большой фестивальный театр, оперы исполнялись в разных дворцовых парках. Нам отвели огромный сад княжеского или архиепископского замка. Я пел Феррандо, Ирмгард Зеефрид — Фьордилиджи, Криста Людвиг — Дорабеллу.

Итак, мы играли под открытым небом, и после моей большой арии в первом акте вдруг хлынул дождь. Первыми прекратили играть оркестранты — укрывая свои инструменты, они бросились под навес. За ними устремилась публика, укрытие было найдено в зале Карабиньери, где мы потом и продолжили спектакль. Место нашлось не для всех, те, кто вынужден был вернуться восвояси, получили деньги обратно. Но, разумеется, в представлении произошел большой перерыв, так что, когда окончательно опустили занавес, была полночь.

Ливень продолжался. Маленькая речушка Зальцах разлилась и затопила большие участки окружающей местности. Тела мертвых коров и других животных плыли, подхваченные огромными массами воды, казалось, вот-вот весь Зальцбург будет разрушен. Многие люди слегли от разных инфекционных заболеваний.

На последнем представлении в Зальцбурге я пел так себе — не то чтобы простудился, просто неважно себя чувствовал, во мне сидела какая-то пакость. Я поехал на Эдинбургский фестиваль,

где мне предстояло спеть герцога в «Риголетто» со стокгольмской Оперой. Но там инфекция взяла свое — расцвела в горле, потому что у меня вообще плохие миндалины.

Певцу никогда нельзя петь, если он чувствует малейшую инфекцию в горле. Но у меня много коллег, которые относятся к пению как к спорту. Как бы ни были они измотаны или больны, им во что бы то ни стало надо выступить в назначенном спектакле. Это сущее безобразие. В результате они просто-напросто рискуют собственной карьерой. В такой ситуации к тому же может случиться несчастье с голосовыми связками. Мой друг Джордж Лондон является поучительным примером того, что может произойти, если человек не обращает внимания на недомогание в горле. Он ухитрился болеть многими болезнями, даже захворал желтухой. Потом стал снова петь, не выздоровев как следует, в результате чего у него оказалась парализована одна голосовая связка. Он обращался ко всем известным врачам-горловикам, но ему никто не смог помочь, он хрипел все сильней и сильней. В результате он должен был смириться с горькой правдой: как певец он кончился.

Джордж Лондон — интеллигентный человек с разнообразными интересами. Он вскоре получил пост директора в Центре искусств имени Кеннеди. Теперь он музыкальный директор в Вашингтоне. Были разговоры, что он получит место шефа в «Мет», но помешали интриги.

У меня никогда не было какого-то особого страха в отношении голоса, потому что я всегда старался вести правильный образ жизни. Если рассмотреть дыхательные органы человека в разрезе, можно увидеть, что от дыхательного горла продолжаются разветвления в легкие, и эти ответвления становятся все тоньше и тоньше по мере вхождения в глубь легкого. Они могут быть инфицированы так, что человеку для этого необязательно быть простуженным. Но если начать при этом петь, то мокрота станет пузыриться и мешать пению, а будешь продолжать — дело может кончиться взрывом кашля.

Иногда, когда ты слишком измотан, взял на себя чересчур много работы, как будто само провидение подстраивает простуду, и приходится укладываться в постель. В моей профессии нельзя нарушить контракт просто потому, что ты устал. Если уж подписал контракт, будь добр, выполняй. Поэтому надо обязательно обратиться к горловику, который сможет констатировать, что ты действительно болен или перенапряжен.

Конечно, может вдруг нахлынуть отвращение ко всему, начинаешь думать, что все занятия безнадежны и скучны. Когда выступления следуют одно за другим, такое настроение

воспринимается не как стимул, а как тяжелая ноша. Усугубляют его долгие переезды с места на место. Климат тоже может негативно влиять на самочувствие. И тогда начинаешь злиться на себя за то, что не последовал предостережению, данному одним благожелательным врачом: не петь слишком много.

Но когда начинаешь себя уговаривать, думаешь: а ведь дирижирует такой-то знаменитый дирижер, а ставит такой-то знаменитый режиссер — ясно ведь, что мне надо бы принять участие. Но все же не надо слишком много думать о том, где петь или что петь. Решающим является, как петь.

Однако, если в расписании есть достаточные для отдыха паузы, обеспечивается безопасность, возможность на много лет вперед знать свою нагрузку. И тогда возникают известные условия для совершенно иной подготовки.

В феврале 1962 года я совершал большое концертное турне, был среди других мест в Мюнхене, Гамбурге, Западном Берлине, Дюссельдорфе, Вуппертале, Граце и Вене. Турне было изматывающим, потому что городов много, а время относительно короткое. Но вообще-то было не слишком уж трудно. Я исполнял Бетховена, Моцарта, Чайковского, Гуно и даже Римского-Корсакова и Мясковского. В целом большая программа, но везде одна и та же. К тому же города, в которых я пел, лежали не так уж далеко друг от друга. И еще облегчало турне то, что все время со мной был один и тот же аккомпаниатор, Вернер Зингер. Он был женат на моей преподавательнице пения Паоле Новиковой, я отправился с ним в это турне из Нью-Йорка. Было очень удобно выступать, потому что вся программа была подготовлена с ним же и мы много работали вместе при разучивании моего оперного репертуара. Так что дополнительно репетировать после приезда в новый город было не нужно (в противном случае, если пианисты каждый раз разные, этого не избежать).

Такое турне я не считаю особенно обременительным. Конечно, страдает личная жизнь, турне все равно что деловая поездка: женское общество с собой не захватишь. Болтовня, будто у тенора в каждом городе по девушке,— это чистейшие сплетни, жить так невозможно, если хочешь что-то сделать в своей профессии. Нельзя вести разгульную жизнь и хотеть при этом, чтобы хорошо функционировал певческий аппарат. Певцы, которые серьезно относятся к своей карьере, вовсе не ведут ту богемную жизнь, которую многие так любят им приписывать. Пожалуй, стоит проблема жизни скорее аскетической.

Когда молод, находишься в расцвете сил, надо приучать себя к мысли, что никто не остается вечно молодым. Жизненные силы понемногу уменьшаются, и голос через двадцать пять — тридцать

лет постоянной эксплуатации изнашивается, как и все прочее в человеческом теле. Надо переносить это с пониманием, говорить себе, что, даже если не осталось юношеской свежести, все же прибавился жизненный опыт ц накопилось техническое мастерство, которое теперь очень пригодится.

Тенор должен вести себя очень осторожно. Я говорю это, чтобы предостеречь молодых людей, которые находятся в начале своей карьеры. Если стал певцом, нельзя брать и от жизни, и от искусства сколько хочешь. Я знал лирического тенора с самым красивым голосом, который только можно представить себе со всех точек зрения. У него была замечательная окраска, фразировка просто гениальная, вначале он мог исполнить практически все, был сверхмузыкален. Но пел он даже самые трудные вещи, то и дело ссорился со своими друзьями, предостерегавшими его: «Пипо, не надо тебе этого петь, ты испортишь голос!»

«Л а Скала» предложила ему все главные роли, и он-таки их спел. Вначале все шло хорошо благодаря замечательным врожденным качествам его голоса. Но он был типичным обывателем, ленивым по натуре, со склонностью пожить в свое удовольствие. Очень скоро выяснилось, что верхний регистр у него не в порядке, потому что он не мог себя заставить как следует работать. Правда, красота голоса сохранялась еще долгое время.

Погубила его блистательную карьеру страсть игрока. Жизнь в игорном доме в сочетании с чрезмерной любовью к женщинам оказалась слишком бурной. Ночь напролет перед спектаклем он мог провести в прокуренном казино. В тридцать лет он вел такую жизнь, подписывая контракты с крупнейшими оперными театрами,— и вот внезапно оказался не в состоянии вытянуть больше половины спектаклей. Наш герой все равно получал полный гонорар — таковы условия. Но в результате публика, страшно разочарованная, кричала и выла. Скандал следовал за скандалом. В сорокалетнем возрасте он почти кончился как певец. От той уймы денег, которую он заработал, ничего не осталось, теперь это бедный человек, постоянно нуждающийся, потерявший надежду выбраться из материальных проблем.

В июне 1962 года я был в Вене на гастролях, должен был петь Тамино в моцартовской «Волшебной флейте» в театре «Ан-дер-Вин», спектакль давали после капитального возобновления. Дирижировал Герберт фон Ка-раян. Это было в рамках Венского фестиваля, на который приехала даже датская королевская чета. Король Фредерик был большим любителем музыки, даже сам дирижировал. И говорят, хорошо.

Король Фредерик и королева Ингрид заранее заявили, что хотят посетить гала-представление «Кавалера роз» в венской Опере, притом желательно, чтобы дирижировал Караян. Караян находился на посту главного дирижера венской Оперы с 1956 года, однако для царственных особ дирижировать отказался. Хотя в тот вечер он не был занят в театре «Ан-дер-Вин», он сказал, что занят какими-то своими делами. Ситуация была сложной, руководство Оперы использовало все свои ресурсы для того, чтобы уговорить Караяна. Он отказывался до последнего. Но в конце концов уступил и встал за пульт, чтобы датская королевская чета получила заказанного караяновского «Кавалера роз».

После спектакля Караян и солисты, в числе которых был я, были приглашены в небольшую комнату в театре, и там каждый получил по даннеброгу от короля. Мне Фредерик запомнился как человек восхитительно скромный и естественный, и он, и королева оставили самое приятное впечатление.

Караян и его отношения с венской Оперой — это, разумеется, бурная глава в музыкальной истории Вены. Будучи гением, он неизбежно оказывался в центре интриг. В годы директорства он хорошо поиграл в диктатора. Эта пора длилась до 1964 года, когда он после разрыва покинул свой пост.

Недовольство среди певцов постоянно росло во времена, когда Караян был главным дирижером. Его винили в том, будто он приглашает слишком много итальянских певцов. Но я думаю, тут он был прав. Австрийцы не умеют петь итальянские оперы как следует. Этого они сами понять не хотят, в результате чувствуют себя уязвленными, не могут скрыть зависти.

Караян пригласил к тому же итальянского суфлера, suggeritore, и тут уж вышли из себя австрийские суфлеры. Население Вены сразу разделилось на два лагеря. Венцы жутко гордятся своим оперным театром, и, если что-то случается за кулисами, все пекари, все мясники начинают болтать в лавках о том, что произошло. Зачастую они ведут бесконечные разговоры об Опере, не зная толком предмета. Так было и с итальянским суфлером Караяна. Часть города говорила: «Ну и пусть у Караяна будет этот suggeritore!» А другие отвечали: «А на кой черт ему сдался этот suggeritore?» Все прочли это красивое итальянское слово в газетах, но не имели ни малейшего представления о том, что оно означает. И вот инцидент обсуждался с неимоверной страстью, потому что оперный театр, музыка и ее исполнители значат бесконечно много для населения этого города.

Нам, шведам, трудно это понять, потому что у нас народу в целом нет никакого дела до того, что происходит в

стокгольмской Опере. Зато шведы гораздо больше интересуются тем, как ведет себя в частной жизни Лилл-Бабс. Так вот, любопытство шведов в отношении Лилл-Бабс и спортивных идолов сравнимо с любовью австрийцев к своим музыкальным идолам.

В Вене о музыке можно говорить с кем угодно: девушка за прилавком в магазине или шофер такси будут болтать с вами о своих любимцах в оперном театре. В Америке и Англии существует аналогичная мания в отношении поп-музыки, но вряд ли ее можно сравнить с почти болезненной гордостью венцев своей Оперой. В результате этого Вена по сей день остается цитаделью классической музыки.

Караян, стало быть, имел все причины стягивать к себе лучшие силы и быть неслыханно требовательным. Но это стоило денег, руководство стремилось тормозить их разбазаривание, это породило напряженность. Караян рассуждал: «Если они хотят, чтобы я оставался главным дирижером, пусть предоставят мне возможности для поддержания венской Оперы на том художественном уровне, который кажется мне необходимым, а уж стоить это будет столько, сколько стоит».

Но с этим не соглашались. Плелись интриги, пустили в ход клевету против Караяна, который, естественно, был и оскорблен, и разозлен. Он решил больше никогда не возвращаться в Вену в качестве дирижера. Это обещание он сдержал и не появлялся фактически до 1976 года, когда после периода художественного упадка венская Опера наконец получила компетентного шефа в лице д-ра Эгона Зеефельнера, который до того был шефом западноберлинской Оперы. Зеефельнер добился возвращения не только Караяна в качестве дирижера, но и целого ряда певцов, которые отвернулись от Оперы в годы упадка.

Но Караян все равно три раза в год бывал в Австрии — во время пасхального фестиваля, концертов на троицу и летних гастролей в Зальцбурге. Развитие туризма в Зальцбурге во многом связано с притягательной силой Караяна: тысячи и тысячи людей приезжают со всего мира, чтобы услышать и увидеть, как он дирижирует. Большинство туристов вовсе не являются в первую голову меломанами — для них не играет большой роли, чем дирижирует Караян, они восхищаются им как лучшим дирижером мира.

«Волшебную флейту» в Вене с Караяном я пел не впервые. Прежде мне довелось исполнять эту партию в парижской Опере в 1954 году в постановке Мориса Лемана — то был кошмарный спектакль. Потом я пел Тамино в «Метрополитен» в старой неказистой постановке, но в театре «Ан-дер-Вин» я наконец

участвовал в представлении, которое было истинно художественным. Режиссером был шеф мюнхенской Оперы Рудольф Хартман, спектакль был в подлинном смысле слова сказочным.

«Волшебная флейта»— сказка, и решать ее надо просто, бесхитростно. Некоторые режиссеры переносили действие в Египет, создавали некий вариант «Аиды», другие устраивали неимоверную пышность, и, что бы они при этом ни придумывали, спектакль оставался бездарным, а бездарность с Моцартом не вяжется. Я сам был занят во множестве постановок «Волшебной флейты» и видел много спектаклей. Только Рудольф Хартман и Ингмар Бергман решили проблему по существу.

Когда Ингмар Бергман в своем телевизионном варианте заставляет камеру во время увертюры кружиться среди слушателей от одного лица к другому и возвращается к лицу девочки со сверкающими глазами, он хочет этим сказать, что «Волшебная флейта» столь проста, что правильно воспринять ее можно только в том случае, если перед Моцартом мы останемся детьми, невинными и простодушными детьми.

Добро и зло касается нас всех. Испытания, которым подвергаются Тамино и Папагено, хорошо известны. У кого-то из нас есть возвышенные идеалы, и мы справляемся, подобно Тамино, со сложными обстоятельствами; другие не ставят себе таких высоких целей, потому что больше походят на Папагено. Тем самым вовсе не обусловливается, что любовь Тамино к Памине в чем-то значительнее, чем любовь Папагено к своей возлюбленной.

В театре «Ан-дер-Вин» у нас был удивительный Папагено — Эрих Кунц, даже сам Эмануэль Шиканедер на премьере не мог быть лучше. Памину играла великолепное сопрано Вильма Липп, в спектакле царил настоящий венский дух.

Зато ничего подобного нельзя сказать о новой постановке «Волшебной флейты» в «Мет», премьера которой состоялась 19 февраля 1967 года. Дирижировал Йозеф Крипс, который в то время был музыкальным руководителем Сан-Францисского симфонического оркестра, режиссер — Гюнтер Реннерт, декорации и костюмы были заказаны Марку Шагалу.

Я был совершенно неудовлетворен костюмами, сделанными великим художником. Для меня он придумал странный белый наряд, так что я выглядел как американский борец «Gorgeous George», которого часто показывают поздним вечером по американскому телевидению. Это здоровенный толстый детина в какой-то широкой раззолоченной рубахе. Постановщик, увидев меня, разразился оглушительным хохотом, все кругом

покатывались, и мне было нестерпимо стыдно.

На репетициях в костюмах я ужасно мучился, был подавлен. Я помню, как ко мне в уборную пришел Бинг и спросил, что происходит. «Ах, дорогой директор Бинг, здесь ведь от меня требуется, чтобы я изображал на сцене сказочного принца. Принца, прямо в первом акте падающего в обморок от вида этого идиотского дракона, которого потом убивают три дамочки с малюсенькими дурацкими копьями. Это же ужасно — показывать таких героев в Америке, где еще бытуют детские представления о том, что герои должны совершать подвиги и выглядеть мужественно».

Я сказал это Бингу и добавил: «Если мне при всем том обязательно выступать в этом смехотворном костюме, я все пошлю к черту, уеду домой и успокоюсь».

Мой взрыв оказал какое-то действие, костюм переделали, по крайней мере верхняя часть его стала приличной. Но представление в целом было просто идиотское. Шагал представлял себе дело так, что мы со своими костюмами должны были как бы встраиваться в декорации, чтобы вся опера стала единым огромным холстом Шагала. Вместо этого получилась единая огромная мазня. Но, разумеется, в зрительном зале нашлась часть снобистской публики, которая заорала после поднятия занавеса: «О Шагал, Шагал!»

Потом солисты получили на память эскизы своих костюмов, подписанные Шагалом, но я был в такой ярости, что не хотел забирать мой. Свой проклятый эскиз мэтр может оставить себе.

Собственно, ведь принц Тамино ни в коей мере не самая выигрышная роль в «Волшебной флейте», гораздо эффектнее партии Царицы Ночи и Папагено. Возникает такое чувство, будто Моцарт хотел сделать гадость тенору. У Тамино почти все самые красивые места в начале: например, замечательная ария, когда он держит в руках портрет Памины,— эта ария проходит всегда почти бесследно. Конец партии у Тамино очень жалкий, петь ему приходится, прямо скажем, немного, когда он рука об руку с Паминой проходит сквозь огонь и воду.

Но есть и другие оперы, в которых лучшие теноровые арии стоят вначале. Так часто бывает у Верди — он это делал, потому что хотел сбить спесь с теноров. В «Аиде» знаменитая ария Радамеса «Celeste Aida» поется в самом начале. Поэтому при выходе из театра публика почти не помнит это место, хотя партия немыслимо трудная и требует много сил. Трудность ведь заключается не только в том, что певец должен быть в неслыханно хорошей форме, чтобы справиться с арией, но и в том, что у него нет шанса, как во многих других операх, распеться

во время спектакля.

Никак нельзя распеться и в партии Певца в «Кавалере роз». Певец поет сразу после выхода на сцену, к тому же партия немыслимо трудна певчески. Легенда гласит, что Рихарда Штрауса раздражали итальянские тенора, которые всегда долго тянули ноту в конце и при этом очень драли глотку на высоких звуках. Говорят, Штраус сказал: «Вот напишу-ка я арию, чтобы тенора боролись с высокими нотами, стоящими подряд». И написал-таки арию именно так. Но для меня она, слава богу, никогда не представляла никакой трудности, я всегда мог выйти решительным шагом на сцену и выстрелить эту арию без единой погрешности.

Но, бывает, в опере есть теноровая партия, построенная так, что позволяет затмить все прочие роли. Я имею в виду такую партию, которая сама по себе красива и выигрышна, в ней есть длинные арии с множеством высоких нот. В «Любовном напитке» Доницетти тенор неизбежно имеет громадный успех, если у него красивый голос. В конце есть знаменитая длинная ария, с которой редко бывают неудачи, если голос мало-мальски находится под контролем. Это та ария, которую вспоминает публика, покидая театр.

Деревенский юноша Неморино в «Любовном напитке»— роль комическая, каковых я вообще-то избегаю, хотя дебютировал в комической партии в «Почтальоне из Лонжюмо». Но «Любовный напиток» в «Мет» в ноябре 1965 года, вероятно, останется навсегда моим самым большим успехом в театре: опера держалась в репертуаре с неослабевающим успехом три сезона. Постановка Натаниэла Меррила была красочной, наивной, очаровательной, ничего кричащего или безвкусного в ней не было и в помине.

Неморино настолько далек от меня по складу характера, насколько это вообще можно себе представить. Я должен был полностью исчезнуть как личность и превратиться в болтливого деревенского паренька. Он любит Адину — ее пела Мирелла Френи, которая была просто восхитительна. И остальные роли исполнялись прекрасно, а ведь в комической опере важно, чтобы все было точно и сценически, и музыкально. Смешное никогда не надо делать расхлябанно и небрежно, поставить веселую комическую оперу как следует неимоверно трудно, но зато уж, если получается, успех приходит огромный.

Замечательна романтическая теноровая партия в опере Массне «Вертер». Пуччини — вот еще один композитор, который был справедлив в отношении разных голосов. «Тоска»— опера, выигрышная для тенора, хотя Каварадосси и неинтересен с

психологической точки зрения. Вот Скарпиа, тот играет практически во всех регистрах человеческой психологии, он и неблагодарен и добр, дьявольски хитер и ревнив. Он таков, каковы люди вообще.

Когда приближается осень

Моя мать Ольга всегда говорила: «Я знала, что с пением у тебя все пойдет на лад, Николай». Но родители не предполагали, что успех мой будет столь огромным и сразу на дебюте, и позже. Моя карьера, безусловно, была полным сюрпризом для отца и матери.

Радость омрачалась тем, что я так быстро уехал из Швеции и подолгу жил вдали от них. Задним числом я рад тому, что не принадлежал к тем юношам, которые рано хотят покинуть родительский дом. Я жил при родителях, пока мне не исполнилось двадцать шесть лет, и даже после развода с Надей все время тянулся к родному дому, когда приезжал на гастроли в Стокгольм. Своей «норы» у меня не было до 1969 года. Тогда я снял наконец квартиру на Эстермальме.

Я бывал растроган всякий раз, прилетая домой на самолете. Когда я в первый раз уезжал из Швеции, все самолеты приземлялись в аэропорте Бромма. Я переселил родителей в большую квартиру на седьмом этаже в высотном доме на набережной Хассельбю, и, когда самолет снижался, мне было видно, что они стоят на балконе и машут мне рукой. И потом всегда бывали объятия и обоюдная радость.

Родители тосковали по мне и выражали это и устно, и в письмах, и, разумеется, они ужасно радовались, когда я возвращался из-за границы. Я регулярно посылал домой рецензии и вырезки из газет, чтобы родители могли следить за моей артистической карьерой.

Что-то трогательное было в том, как мой отец любил сидеть у радиоприемника и искать зарубежные станции, которые передавали классическую музыку. Часто ему удавалось услышать мои записи, и он рассказывал, что чувствовал себя тогда счастливым и гордым. Ни мать, ни отец никогда не пропускали моих выступлений в записи на шведском радио.

По мере того как я стал зарабатывать деньги, я, совершенно естественно, стал помогать им материально. Они уже стали старые, не могли обеспечивать себя сами. Потому я и помогал им фактически с того дня, как сразу после гимназии поступил на службу в банк.

Когда стали поступать деньги от моих заграничных ангажементов, я смог посылать родителям регулярное содержание, чтобы они ни в чем не нуждались, могли позволить себе приятные траты. Я приобрел для них и дачку в Салтарэ, по ту сторону Ваксхольма. Мы купили небольшой домик,

отремонтировали его, старались с удовольствием проводить там по нескольку недель, когда я был свободен.

Я написал «старались»— в шестидесятые годы летние месяцы были в основном холодными и дождливыми. Это повторялось из года в год. Я был занят и много работал, согласно заграничным ангажементам, в июне, когда погода стояла самая лучезарная. Я только мечтал о том, что работа наконец кончится, я вернусь домой на шхеры и буду наслаждаться шведским летом. Пришел день, когда я сел на самолет до Стокгольма. Едва я открыл глаза в первое утро отдыха, начался дождь, и продолжался он до того дня, когда мне надо было уезжать.

Изредка, когда в летние недели выдавалась хорошая погода, я с наслаждением занимался парусным спортом с моим лучшим стокгольмским другом архитектором Фредриком Хольмквистом. У него очень красивая лодка, мы любили вставать на якорь в каком-нибудь тихом месте, купаться, есть и загорать.

Но большей частью словно проклятие тяготело над моим отпуском. Я сидел как запертый в крошечной дачке и размышлял над бегом дней — скоро все это должно было оборваться, подступало время ехать в Америку и начинать новый сезон в «Мет».

Когда приближается осень, меня всегда охватывает невыносимый страх. Да, осенние дни часто бывают так хороши, когда воздух прозрачен, но все же чувствуешь, что все вокруг умирает. Из времен года больше всего люблю весну, когда тает снег на ярком солнце и пробиваются первые цветы. День ото дня зеленее становится трава, я так радуюсь каждому ручейку талой воды, они журчат повсюду. В это время я возрождаюсь для жизни, все так легко и полно надежды.

Дома на меня хорошо действовали попечение и заботы матери. Но от чрезмерной опеки родителей я и раньше страдал. Это началось в отрочестве: мать и отец совершенно не понимали, что их единственное чадо нуждается в самостоятельности, что оно должно делать что-то такое, о чем не обязательно рассказывать им. Они совершенно не чувствовали, что их преувеличенная любовь и тревога приносили мне мучения. Мои товарищи по школе могли, наоборот, принадлежать себе — им не надо было каждый час звонить домой и докладывать, что с ними происходит.

Разумеется, с годами я понял, что родители делали это из лучших побуждений, что они очень тосковали, когда я был за границей. Я был их единственным достоянием, их мысли и чувства постоянно, без передышки сосредоточивались на моей персоне. Но, бывая очень занятым, я мог подолгу не давать о себе

знать. Тогда родители бывали неслыханно оскорблены: «Мог бы по крайней мере послать открытку, на это времени много не надо».

Чрезмерная опека была особенно явной, когда я возвращался домой и уходил куда-нибудь по собственному усмотрению. Если я приходил поздно, на следующий день мне давали понять, что я причинил беспокойство. Это несмотря на то, что мой возраст приближался к сорока, я уже был взрослый, сильный мужчина, способный постоять за себя. Особенно удивительно, что больше волновался отец, хотя в другое время он прямо-таки излучал патриархальное спокойствие. Он беспокоился, когда я уходил со своим другом Фредриком. Отчасти это было связано с тем, что он сам был певцом и знал, насколько важно в этой профессии не утомляться физически, отчасти потому, что боялся, что я встречу женщин, которые возьмут надо мною власть. Мой несчастливый русско-французский брак, вероятно, не выходил у него из головы, он внушил себе, что я непременно совершу еще одну ошибку.

Тот факт, что я был не их собственным ребенком, а приемным сыном, делал ситуацию еще более щекотливой. Они брали на себя попечение обо мне и чувствовали, может быть, даже большую ответственность за меня, чем если бы я был их родным чадом. То, что я стал взрослым, они, казалось, не хотели взять в толк. В их глазах я оставался беспомощным дитятей, которое не может защитить себя от мирового зла. К естественным родительским чувствам примешивалось соображение, что я с самого начала был брошен и мог бы оказаться в детском доме, если бы они не взяли меня к себе.

Я, конечно, взрывался и изливал на родителей потоки разнообразных по крепости слов. Таких, которые я и во сне бы не сказал ни одному другому человеку. Раздражение ведь всегда выливается на того, кто ближе, кто, так сказать, попадает под руку. В моем случае именно мать Ольга получала от меня самые сильные и преувеличенные словоизвержения. К счастью, все это быстро проходило и через некоторое время сходило на нет. Мои родители полагали, что у них нет иной возможности показать мне свою любовь, как посредством чрезмерной заботы.

В 1960 году семью внезапно постигло несчастье — у отца обнаружили рак легких. Он прошел через тяжелую операцию, но после нее фактически поправился. Всю жизнь он очень много курил, потому что часто пребывал в нервном напряжении, но курение только усугубляло нервозность — это ведь порочный круг. Я думаю, именно курение было причиной рака.

Один мой добрый знакомый, агент по продаже земельных участков, предложил мне купить немного земли и построить

загородный дом. «Хорошая идея,— подумал я,— родители могли бы побольше бывать на свежем воздухе и в то же время ухаживать за небольшим садом». Мы поездили по окрестностям, осмотрели несколько участков и остановились на Дан-дериде.

Два года отец был полон жизни, но весной 1963 года снова заболел. На сей раз рак добрался до печени. Однажды, во время заграничного турне, я был встревожен телефонным звонком профессора Кларенса Крэфурда: он сообщил мне о данных рентгеновского обследования. Что я мог сделать для отца? Профессор предупредил, что финал не за горами: в лучшем случае можно рассчитывать на один-два года.

Я был тяжело опечален, возвращаясь домой в начале лета. В Каструпе я купил вечернюю газету, и вдруг мне бросилась в глаза моя собственная фамилия, набранная жирным шрифтом. Основанием для этого сообщения послужило то, что я требовал дополнительного вознаграждения за выступление в День шведского флага, потому что вся церемония должна была транслироваться по телевидению. Мой шведский агент Миа Адольфи, посоветовавшись со мной, стала добиваться такого соглашения. За границей принято платить дополнительный гонорар за трансляцию по телевидению. Госпожа Адольфи потребовала пять тысяч крон, но шведское радио ответило отказом. Проблему решили вот каким способом: на восемь минут, во время моего пения, трансляцию прекращали, и в это время Вилли Петере должен был прочесть несколько стихотворений Пера Лагерквиста. Потому и заголовки были набраны жирным шрифтом.

В газеты продолжали приходить письма по этому поводу уже после того, как я спел при отключенной трансляции. Некоторые читатели были на моей стороне, некоторые против. Приходили и злобные письма: дескать, я еще должен сказать спасибо, что мне вообще разрешают оставаться в Швеции при моем русском происхождении. Когда газеты попросили меня высказать свое мнение, я продолжал настаивать на прежней точке зрения: почему это я должен заниматься благотворительностью в пользу шведского радио? Я все же пел бесплатно в День шведского флага, должностные лица устроили позже праздник в Новом зале Скансена.

За лето наш дом был готов, и родители поселились в нем. Но отец к тому времени был так тяжело болен, что по-настоящему не мог вопреки моим надеждам получать удовольствие от дачи. Он лежал в кресле под деревом в саду, и я видел, как с каждым днем он теряет силы. Может быть, утешением все же было то, что до самого конца он мог оставаться дома.

Осенью 1963 года я был вынужден вернуться на сезон в «Мет» и на второе турне по Америке. Прощание с отцом разрывало мне сердце. В глубине души я знал, что больше мы. никогда не увидимся. Уже когда я уехал, диетическое питание ему пришлось заменить на смеси для грудных детей, но его желудок не удерживал и этого.

Из сообщений матери я узнавал, что отцу с каждым днем становится все хуже и хуже. Да, был он мощным, могучим детиной, а теперь от него остались кожа да кости. В отчаянье я пытался найти любые средства, которые бы отсрочили смерть. Мне посчастливилось отыскать какой-то гормональный препарат, я послал его лечащему врачу отца. На фоне такого лечения отец периодически чувствовал себя лучше, стал садиться в кровати и понемногу разбирать свою коллекцию марок.

Во время болезни отец проявлял на удивление безудержный оптимизм, был убежден, что выздоровеет. Во всяком случае, делал вид, что верит в это.

Но той же осенью я как-то получил письмо от него — он писал, что жить ему осталось недолго, что силы покидают его. В письме он дал мне один хороший совет и попросил над ним подумать. Отец считал, что надо бы мне подыскать себе хорошую жену, которая стала бы заботиться обо мне, лучше, чтобы она была того же вероисповедания, что и я.

В октябре мне позвонили и сказали, что состояние здоровья отца резко ухудшилось. Я вылетел первым же самолетом в Стокгольм. Но опоздал. За несколько часов до моего приезда он умер дома. Смерть наступила тихо и спокойно.

«Как вам не стыдно приходить в таком виде в наш погребок?..»

Я привык повторять, что Мюнхен — моя вторая родина; на то есть много причин. Через год после дебюта в стокгольмской Опере, в марте 1953 года, я был в Мюнхене, участвовал в концертном исполнении «Триумфа Афродиты». Только что я спел эту вещь в миланской «Ла Скала». Автор оперы, композитор Карл Орф, лично пришел на мой концерт, дирижировал Ойген Йохум.

Оперный театр Мюнхена был во время войны разрушен еще сильнее, чем венская Опера. Сохранились части фасада, но все остальное представляло собой огромную руину. На месте зрительного зала росли кусты и деревца. Разрушенный город был еще далеко не отстроен после военных повреждений, но свой изящный зал «Геркулес» мюнхенцы содержали в образцовом порядке, там и состоялся мой концерт.

Вернувшись в Мюнхен в 1962 году, я обнаружил, что восстановлен и замок Хофбург, и старый город вокруг Оперы. Архитекторы действовали по-настоящему осторожно: многие дома были построены в XVI веке, но снова выглядели точно так, как в былые времена. Это, конечно, стоило огромных денег, но Мюнхен всегда был богатым городом благодаря пиву. Из пивоварен в городскую казну ежегодно стекались миллиарды.

Оперный театр Мюнхена — или, точнее, Баварская государственная опера — не открывался долго. В 1962 году я пел в «Принц-регент-театре», очаровательном старом здании, где ставили главным образом оперы Вагнера. Театр похож на байрёйтскую Оперу, только больше. Интересная особенность помещения состоит в том, что нужно стараться не уходить с определенного места на сцене, иначе все время будешь слышать эхо, отголоски собственного голоса, а это ужасно мешает. Тогда я пел в моцартовском «Дон Жуане», прекрасно зная партию, и потому для проверки позволил себе уйти на рискованное место. Ровно через полсекунды мой голос вернулся ко мне в форме эха. Я был почти в шоке. Подобного рода эффекты связаны с дефектами конструкции. Теперь уже это помещение не используют для театральных целей, вместо этого там проводят конференции, а на них как раз эхо и необходимо.

Мюнхенцы непосредственны и легки в обращении: уже во время первого приезда я перезнакомился с уймой людей и продолжал в дальнейшем поддерживать с ними дружеские отношения. Среди них был, в частности, ассистент хормейстера

Курд Престель и его жена — латышка Туся, преподавательница пения. Их сын был примерно моего возраста, у нас сложилась небольшая компания, мы вместе проводили время и очень веселились. Я испытывал неумеренный восторг к пиву и пил его уйму. Еда, правда, в Баварии тоже вкусная.

Мягкая баварская атмосфера нравилась мне, я всегда возвращался туда с радостью. Пожалуй, самый большой успех я имел именно в Мюнхене, и, когда в последний раз давал там концерт, билеты были раскуплены в полчаса за месяц до объявленного срока. Кроме того, в Мюнхене лучше, чем в каком-либо другом немецком городе, расходятся мои пластинки.

Я дал бесчисленное множество «сборных» и «монографических» концертов в Мюнхене, но зато не так уж часто пел у них в Опере, которая была восстановлена в наилучшем виде около десяти лет назад. В мюнхенском оперном театре я спел «Дон Жуана», «Риголетто» и «Богему». Летом там проводятся фестивали, на них я, помимо прочего, пел «Дон Жуана» и «Кавалера роз».

В Мюнхене (а также в Гамбурге и Западном Берлине) публика бывает так воодушевлена на моих концертах, что на бис мне приходится петь не меньше десятка номеров. Немцы вообще любят прекрасную музыку. Они, пожалуй, самая музыкальная нация в мире, музыкальное воспитание начинается у них уже дома, где с удовольствием играют Шумана и Шуберта. Эти композиторы столь же популярны среди самого широкого населения в домашнем кругу в Германии, как Эверт Тоб у нас в Швеции.

К немецкой публике, приходящей на концерты, у меня есть только одна претензия: им надо, чтобы все было совершенно до мелочей. Конкретно я имею в виду вот что. Тексты их собственных песен непременно печатают в виде приложения к программкам, публика сидит в ярко освещенном зрительном зале и листает огромные кипы страничек. Если песня продолжается на другой стороне страницы, весь зал одновременно переворачивает шуршащий листочек. А если вдруг сделаешь ошибку и споешь не то слово, которое напечатано в программке, тут же ловишь на себе укоризненный взгляд тысячи пар глаз.

Большая часть моих записей была осуществлена в погребке «Бюргерброй» в Мюнхене, и прежде всего записи оперетт. Погребок представляет собой огромный пивной зал; для наших целей использовали соседний бальный зал с изумительной акустикой. Пивная «Бюргерброй» вошла в историю, потому что именно там нацисты устроили свое первое собрание и там же Гитлер держал речь перед баварцами. Поэтому у заведения

вообще-то неприятный душок. Но в Мюнхене об этом предпочли забыть и о прошлых событиях не говорят.

И, кроме того, мне кажется, что в среднем немцы какие-то квадратные. Удивительно, как это Западная Германия обогнала все страны и добилась самой стабильной экономики. Конечно, прежде всего из-за того, что все немцы трудолюбивы, как муравьи. Они не теряют ни секунды драгоценного времени. Если договариваешься с немцем, что встретишься с ним на час в двенадцать часов ровно, он придет секунда в секунду и уйдет секунда в секунду. Очень может быть, что как раз эта совершенно жуткая точность и является основой их благосостояния.

В марте 1964 года я совершал концертное турне по Германии и дал интервью для одной газеты. Меня спросили, каково странствовать по свету в одиночестве, я ответил, между прочим, что не прочь найти подходящую партию для женитьбы. Крошечная реплика была превращена газетой в главное высказывание и вынесена в заголовок. Через пару недель я был сверх головы завален письмами с брачными предложениями — каждая женщина считала, что именно она составит для меня подходящую партию. В основном это были дамы солидного возраста.

Мой добрый приятель Фредрик Хольмквист в это же время был в Германии, и мы нахохотались вдоволь над этими дурацкими предложениями руки и сердца. Мы решили обязательно ответить одной из дам, которая показалась нам «перспективной», и назначили свидание в кафе «Кранцлер» на Курфюрстендамм в Западном Берлине. Мы получили от нее молниеносный ответ: она описала, как будет одета и за какой столик сядет. Мы с Фредриком явились туда, незаметно подкрались и обнаружили на условленном месте пожилую даму небольшого роста. С чрезвычайной осторожностью мы быстро ретировались.

Тогда я еще, естественно, не встретил мою нынешнюю жену, встреча произошла несколько позже, той же весной, в граммофонной компании EMI, где я постоянно записываюсь, в Нью-Йорке. Я должен был идти на ленч с моим представителем Джоном Ковени, но прежде он хотел показать свой новый офис, и я раскланивался со служащими. Кое-кого я знал до этого, но вот девушка в отделе поп-музыки была новенькая. Я отметил, что она мила и хороша собой; уходя, бросил на нее взгляд, а она посмотрела на меня в ответ не без интереса.

Потом Анастасия Каравиотис этот интерес полностью отрицала. Она только подумала, что я плохо одет: на мне была рваная рубашка, и она просто не могла взять в толк, как это

всемирно известный тенор ходит в таком неряшливом виде.

Я сказал своему агенту, что с удовольствием пригласил бы ее на одно из своих выступлений в Нью-Йорке. Она поблагодарила меня и явилась на концерт с молодым человеком. Потом я пригласил ее на обед, мы стали встречаться. Вскоре после этого я сделал ей предложение.

Стаси по национальности гречанка, родилась она в Нью-Йорке — родители эмигрировали с Кипра. Когда мы встретились, она жила вместе с матерью в верхнем Манхаттене. Мать овдовела, жила на страховую пенсию. У Стаси было две сестры и один брат, эта греческая семья очень мне приглянулась. По характеру все были спокойные, здравомыслящие. Я подумал, что Стаси будет мне подходящей женой.

В августе 1964 года я начал совместную работу с Клодом Женете в Национальном музее и в Дроттнинг-хольмском придворном театре. В то лето в Национальном музее была устроена выставка французских художников, которая проходила под названием «Прекрасная Франция». Клод разыскал подходящие к случаю красивые французские арии XVIII века. Все вещи были мне неизвестны, за исключением арии из «Галантных Индий» Жана Филиппа Рамо. Эту арию я спел во время моего первого сезона в парижской Опере. Но вот другие произведения — Франсуа Куперена и Андре Гретри — были для меня новыми.

Работать с Клодом Женете, тончайшим музыкантом и скромным человеком,— одно наслаждение. Я теперь регулярно пою каждое лето в Национальном музее и в Дроттнингхольмском театре. Особенно милая обстановка в Национальном музее — удивительно приятно петь в этом помещении. Атмосферу эту нельзя сравнить ни с чем, я имею в виду не только собрание произведений искусства, но и само здание с замечательной мраморной лестницей. Так приятно смотреть на людей, сидящих в блаженном спокойствии и внимательно слушающих.

Осенью 1964 года я был приглашен на гастроли в стокгольмскую Оперу. С новым шефом Йораном Йентеле мы договорились, что я спою Герцога в «Риголетто», Ленского в «Евгении Онегине» и Рудольфа в «Богеме».

Во время моих гастролей в Опере готовилась новая, очередная постановка пуччиниевской «Тоски». В качестве приглашенного дирижера руководил спектаклем итальянец Фаусто Клева, он тогда выступал в «Мет», и там я пел часть спектаклей с ним. Много лет он пробыл ассистентом у Артуро Тосканини и явно старался в «Мет» копировать учителя. Клева был хороший дирижер, хотя и не самого высокого разряда, его уважали за глубокие знания по части итальянских опер.

Но в Стокгольме его манеры оказались не к месту. У него жесткие методы руководства, из-за которых часто возникали ссоры и недоразумения. Режиссер Бенгт Петерсон заболел, и ставил спектакль Йоран Йентеле. Певцы Рагнар Ульфунг и Эрик Сэден совершенно измучились от тирании Клевы. Кроме того, в театре подумывали о постановке «Бала-маскарада», и дирижировать должен был опять-таки взрывной Клева.

Я преспокойно спел своего «Риголетто». На следующий день мне домой в Дандерид позвонил Йоран и сообщил, что и Ульфунг, и Сэден отказались от «Тоски». Сама Тоска, Осе Нурдму-Лёвберг, существенно легче находила контакт с Клевой, чем ее коллеги мужского пола, поэтому в ансамбле осталась. Йорану казалось нежелательным откладывать первое представление: это была все же первая премьера сезона, а для него как нового директора Оперы это много значило. Он просил меня попытаться спасти премьеру.

До тех пор я ни разу не пел «Тоску» на сцене, только в концертах. Генеральную я штурмовал через пару дней после «Риголетто». Это стоило неимоверного труда, потому что я недоучил партию и не имел ни малейшего представления о мизансценах. Анн-Маргрет Петтерсон ходила по сцене и показывала мне, что и когда надо делать, в это время Фаусто Клева дирижировал, орал и чертыхался. Но я сказал ему совершенно хладнокровно: «Маэстро Клева слишком уж нетерпелив, мне все же трудновато войти в спектакль без предварительной подготовки». Но он продолжал орать как резаный. Клева из тех, кто немыслимо жестикулирует и думает только о собственной персоне, ему плевать на какие-то там трудности у певцов на сцене! Но в тот раз ему пришлось силой обстоятельств проявить хоть минимальное внимание ко мне.

Премьера прошла блестяще. С ролью Каварадосси я справился, Скарпиа исполнял Сигурд Бьёрлинг, в рецензиях нас хвалили. Йоран Йентеле был несказанно счастлив, и в виде исключения был доволен даже Фаусто Клева. Но я знал, что Объединение солистов обозлилось на Йорана: они хотели отложить спектакль.

Вне всяких сомнений, Йоран Йентеле сделал очень много для развития стокгольмской Оперы.

Когда я появился там в качестве студийца в 50-е годы, Йоран работал в Опере постановщиком и сочетал это с кинорежиссурой. До того он служил в стокгольмском «Драматен». Йоран работал при таких главных режиссерах Оперы, как Харальд Андре, Йоэль Берглунд и Сет Сванхольм, а после болезни Сванхольма в 1964 году занял пост главного.

Заслуга Йентеле состоит прежде всего в том, что он упрочил у нас в Опере драматическую сторону. Я знаю, что старые завсегдатаи Оперы жаловались, будто во времена Йентеле в репертуаре было негусто насчет опер бельканто, они истосковались по своим старым итальянцам и французам. Но зато Йоран поставил чуть не всего Верди и Пуччини. И, разумеется, Вагнера и Моцарта. Примечательно было то, что он оказывал колоссальное влияние на певцов, «давил» на них и требовал, чтобы они не только красиво пели, но и обладали актерским мастерством. И во времена Йорана стокгольмская Опера сделалась знаменитой на весь мир именно потому, что там делали хороший театр. Прекрасной иллюстрацией может служить постановка Йентеле вердиевского «Бала-маскарада».

Мы с Йораном уговорились, что я приеду на гастроли для этой постановки в марте 1970 года. Над ролью короля мы работали вместе, мне не хотелось трактовать его мужеложцем, как мыслилось в исходной версии Йентеле. Я пошел по другому пути: воспользовался теми чертами характера, которые современники отмечали в Густаве III. Семенящая походка — а она в первую очередь лежала в основе подозрения об извращенности монарха — была связана на самом деле с тем, что он попросту был хромым и хотел замаскировать это на людях. Мягкие, женственные движения и жесты шли, вероятно, от воспитания — рос он при шведском и французском дворе в одиночестве, в окружении женщин. Вследствие этого и жесты и речь сделались женоподобными. Важным наблюдением в режиссуре Йентеле было то, что Густав в своих репликах часто переходил на французский, ведь при шведском дворе тоже говорили по-французски. О произнесении «р» на французский манер я не заботился, боялся походить на полковника из «Стрикса», поэтому скопировал осанку, которую видел на портретах Густава III. Ноги он ставил только что не по-балетному — вероятно, научился этому, участвуя в театральных представлениях. Он не пропускал случая выступить в качестве актера, когда во дворце или Дроттнингхольме готовили спектакль.

Я всегда испытывал симпатию к этому королю, который ввел шведский язык на шведские подмостки и основал множество разного рода учреждений в поддержку литературы и искусства в нашей стране.

Я обсудил с Йораном все трудные моменты роли. Даже в музыкальном отношении было много сложностей, потому что музыка Верди подчеркнуто страстная, особенно когда речь идет об отношении короля к Амелии, жене его лучшего друга Хольберга, выдуманного либреттистом. Согласно

жизнеописаниям Густава III, он любил окружать себя женщинами, по большей части женами своих придворных. Пишут также, что он имел пристрастие устраивать тайные свидания с этими женщинами, хотя, вероятно, это и не кончалось интимными отношениями. В опере как раз и происходит такое свидание с Амелией на Холме висельников. Трудность для меня состояла в том, что надо было создать ощущение духовной любви между королем и его подругой, показать, что он получает наслаждение просто от ее присутствия, от ощущения ее теплоты, но в то же время вся сцена не должна была выглядеть слишком уж романтической. Тогда исчезла бы утонченность. Вот тут-то и родилось гениальное решение Йорана. Он сказал, что король должен выйти и представиться публике, словно речь идет о роли на театре. Он сделал короля театральным, лицедействующим и словно по волшебству убрал любовное чувство. Я теперь спокойно мог петь любовный дуэт, написанный Верди, не вводя в заблуждение публику относительно образа короля.

Заслугой Йорана является также то, что он вдохновил такого композитора современности, как Карл-Биргер Блумдаль, на написание оперы. В «Ариаре» на сцене действительно был потрясающе прекрасный театр. Опера шла и за границей, помимо прочего — в Гамбурге, где имела огромный успех.

Йоран сумел добиться права представлять шведское оперное искусство в разных странах мира. Его знали всюду, все гастроли Королевской оперы — в Эдинбурге, Монреале или других городах — проходили с успехом. Позже он сам стал ревностно добиваться гастролей лучших певцов международного класса в Стокгольме. Йоран ввел также утренние представления для привлечения в оперу молодежи. Билеты на эти спектакли были дешевле, чем на вечерние, и во времена Йорана опера начала работать с аншлагами. После Йуна Форселя Йоран Йентеле был, несомненно, лучшим директором стокгольмской Оперы. Помимо всего прочего, он умел находить общий язык с профсоюзами, что редко удается большинству главных режиссеров.

Разумеется, Йорану приходилось выслушивать и критику в свой адрес. Прежде всего, он совершенно пренебрегал французским оперным репертуаром. Вместо «Фауста» Гуно он предпочел поставить «Фауста» итальянца Ферруччо Бузони. Музыка эта ничуть не красивее, зато опера острее и больше подходит для музыкального театра, роли очерчены мощнее. Выбор оперы Бузони был типичным для Йорана Йентеле — человека театра.

Позднее у Йорана, как у всех главных режиссеров, образовался круг любимцев. К сожалению, это один из крупных

недостатков любого театра, с которым, я считаю, справиться просто невозможно. Но все же мне кажется удивительным, что ни один директор оперы не может построить сезон так, чтобы использовались полностью все хорошие певческие ресурсы театра. Почему каждый не может получить свой шанс сделать что-нибудь интересное? Этого греха не избежал и Йоран. Он обещал известным певцам, что они споют долгожданные партии, а потом своего обещания не выполнял. Это рождало недоверие.

Йоран был человеком веселого нрава, очень приятный в общении, во времена его директорства мы сохраняли прекрасные дружеские отношения. Когда я приезжал на гастроли, мы обыкновенно после спектакля проводили время вместе. Создалась также традиция в период ловли раков ездить вместе к моему другу Фредрику Хольмквис-ту на дачу на шхеры, в Лёвберге. Такой маленький праздник мы устраивали каждый год.

Йоран был специалист по так называемым «практическим шуткам». Однажды я обедал в погребке при Опере с двумя господами из общества «Одд Феллоуз». Сидим мы там, и вдруг ко мне подходит швейцар со сложенной запиской на серебряном подносе. Я развернул листок и прочел: «…как вам не стыдно приходить в таком виде в приличное место, в наш погребок при Опере? Вы выглядите грязным, неаккуратным, вам надо сходить домой и по крайней мере вымыть голову…» Меня прошиб пот, я поинтересовался, как выгляжу на самом деле. И кто это наблюдал за мной? Я огляделся по сторонам, внимательно осмотрел ресторан. Через несколько столов от меня сидел Йоран. Увидев мой испуганный взгляд, он захохотал во весь голос.

Большим событием в жизни Йорана было приглашение его в «Мет» на должность главного режиссера. Рудольф Бинг отказался от этого поста, и руководство лихорадочно искало ему преемника. Один за другим предполагаемые кандидаты отказывались и выходили из игры. Я знаю, что к их числу принадлежал Рольф Либерман. Тогда он был шефом в Гамбургской опере, но позже предпочел подмосткам «Метрополитен» парижскую Оперу. Когда я встретил его в Гамбурге, он сказал мне: «Я просто не в силах ехать туда и ублажать бесчисленных старых баб, чтобы собирать для “Мет” деньги».

Кто-то из руководства «Мет» услышал разговоры о стокгольмском «главном» Йоране Йентеле, тут же прилетел и встретился с Йораном. Имя Йорана все больше и больше обсуждалось в руководстве, и наконец все сошлись во мнении, что нужно обратиться к нему с конкретным предложением. Йоран прошел через много испытаний, пока как следует научился

работать в «Мет», где работа по сравнению со стокгольмской Оперой соотносится в масштабе 1:100. Но он верил, что все пойдет хорошо, ив 1971 году принял приглашение на пост главного режиссера.

Йоран тотчас же сделался очень популярным из-за своего веселого, живого характера, он ходил повсюду и знакомился со всеми, что не так уж часто встречается среди оперных шефов. Он начал организовывать свой штаб, разрабатывать репертуарный план, утвердилась идея о его вступлении на должность главного осенью 1972 года. Йоран собирался открывать сезон оперой «Кармен», ставить ее должен был он сам, дирижировать — Леонард Бернстайн, а главную партию петь Мэ-рилин Хорн. Весь его первый сезон в «Мет» был почти полностью распланирован. Я тоже должен был участвовать в спектаклях — открывать второй сезон его постановкой «Бала-маскарада».

Йорану удалось собрать вокруг себя прекрасную, тщательно отобранную команду. Прежде всего в ней был Шайлер Чепин, очень компетентный человек, который до этого был импресарио Филадельфийского оркестра. Еще назову Чарли Рикера, которого Йоран очень любил. Ему была передана костюмерная «Мет» и отданы полномочия заместителя. В качестве музыкального директора Йоран назначил Рафаэля Кубелика. Они знали друг друга с давних пор, Йоран высоко ценил искусство этого дирижера.

И вот произошел тот трагический случай на Сардинии… Первым на место происшествия прибыл Чарли Рикер, он навестил в больнице жену Йорана Марит, которую готовили к операции из-за оставшихся в коже лица осколков стекла. Она рассказала, что вся семья собралась поехать к морю искупаться, и на скверной дороге они столкнулись с фургоном. Ударились лоб в лоб.

Йоран и две их дочери, находившиеся на переднем сиденье, умерли сразу же. Сзади сидела Марит со старшей девочкой Жанеттой, дочерью Йорана от предыдущего брака. Девочка отделалась сломанной рукой. Марит выбросило в окно, она скатилась в овраг. У нее были повреждены спина и рука, на лице много ссадин. Стекла автомобиля разбились на микроскопические кусочки, потом пришлось долго вынимать осколки из мягких тканей лица.

Похороны были для всех нас ужасно тяжелыми. Йоран и обе его дочери погребены у церкви в Ингарё. В этом селении находился их любимый летний домик. Все распоряжения давала сама Марит. Она, по-видимому, сильная женщина.

«Мет» открыл сезон 1972 года оперой «Кармен», поставленной по указаниям Йорана. Спектакль имел огромный

успех, как и все спектакли, которые Йоран запланировал, но не осуществил.

Не брать в жены певицу

Совет моего отца, который он дал мне в последнем письме перед смертью,— найти себе спутницу жизни, возможно, повлиял на мое решение жениться на Анастасии Каравиотис. Рождество в 1964 году мы справляли вместе с ее греческим семейством в Нью-Йорке. То, что мой выбор пал на обыкновенную девушку, связано с тем, что я твердо решил не жениться на певице. Слишком много я видел печальных примеров среди браков такого рода.

Вначале казался счастливым, хоть потом и распался, брак между певцами Кристой Людвиг и Вальтером Берри. Отношения у них были самые милые, родился ребенок. Криста была почитаемой певицей, и Вальтеру приходилось держаться в тени. В начале брака он относился к этому спокойно, но в один прекрасный день просто не выдержал. И тогда произошел разрыв.

Безнадежным в браке между певцами является то, что почти никогда не удается петь в одном и том же месте, и потому люди попросту видятся нечасто. А если удается обоим быть в одно и то же время дома, то может случиться, что кто-то поет на следующий вечер и потому не может идти с супругом в гости. И к тому же, когда репетируют, мешают друг другу. Или один из супругов должен петь во всю силу, а другой при этом умирает от желания спать. Поэтому такие браки часто превращаются в сущий ад.

Мы со Стаси венчались в Стокгольме, в русской церкви, но из ее семьи не присутствовал ни один человек. Везти туда всю ее многочисленную родню было слишком уж дорого. На бракосочетании были моя мать, мой дядя по материнской линии Харри и кое-какие мои друзья. Присутствовали и Фредрик Хольмквист, равно как и приятельница матери Эва Коповская и мой адвокат Торильд Бакке.

Мы поселились вместе с моей матерью на даче на Дандериде и жили там, когда приезжали в Стокгольм. Но почти никогда не выходит ничего хорошего, если молодые и старые живут под одной крышей. Мать моя ревнива, что за свекровями часто водится, поэтому ссоры не заставили себя долго ждать. Мы вместе пришли к соглашению, что лучше продать дачу и купить на эти деньги две квартиры в Стокгольме.

Одновременно с продажей дачи я начал наводить справки о покупке участка в Швейцарии, где я зарегистрировал свое гражданство. Я уже раньше, в начале моей карьеры, собирался обосноваться в Швейцарии, но первая моя жена Надя хотела остаться в Париже, в том городе, где она родилась. Теперь же мой

добрый приятель Джордж Лондон построил себе дом под Лозанной, мы со Стаси навестили его, и он разжег мой энтузиазм в отношении Швейцарии.

Мы кружили по дорогам вблизи Женевы и Лозанны и остановились в конце концов на одном доме в кантоне Во. «Ла Шомьер»— так называлась вилла — представляла собой совсем маленький домик, выстроенный вовсе не в деревенском стиле. Обстановка в небольших миленьких комнатках была просто очаровательная, нарушала идиллию, пожалуй, только запущенная кухня. И еще, деревенская дорога проходила чуть-чуть слишком близко. Но мы сделали основательный ремонт, и теперь наш дом в идеальном порядке. Рядом с виллой располагается чудный сад, и в непосредственной близости нет никаких соседей.

Окрестности там спокойные, тихие, ближайшим населенным пунктом является маленькая деревушка близ города Моргеса. Прямо из наших окон видно Женевское озеро, хотя до него много километров. На другом берегу озера — Альпы.

Кто-нибудь может заинтересоваться, много ли я пел в Швейцарии. В первый раз это было в Большом театре Женевы, в «Фаусте». Тогда исполнители были действительно прекрасные: Борис Христов пел Мефистофеля, партию Маргариты исполняла выдающаяся певица сопрано Розанна Картери. Но публика словно скучала, оставалась холодна и скупилась на аплодисменты.

После этого меня много раз приглашали петь в Швейцарию, но я отвечал, что не люблю петь перед такой замороженной публикой. Это какая-то кальвинистская черта у швейцарцев — они не хотят проявлять свои чувства. В общем и целом они производят впечатление холодных снобов.

О нашей супружеской жизни со Стаси много не расскажешь. Большую часть дня, с утра до вечера, каждый занят своим делом. У Стаси достаточно дел по дому, она занимается стиркой и рукоделием.

24 августа 1976 года у нас родился мальчик, которого назвали Димитрием Александром. Почти все время беременности мы со Стаси не встречались — она была в Америке, я — в Европе, только говорили по телефону. Когда Стаси родила, я был в Стокгольме, она предложила имя Димитрий. Мне оно сразу же понравилось, потому что имя одновременно и русское, и греческое и к тому же так звали моего первого героя в грамзаписи — я ведь пел Самозванца Димитрия в опере Мусоргского «Борис Годунов». Мальчика крестили 23 января 1977 года, церемония в греческом соборе Нью-Йорка была очень красивой.

Как южанка, Стаси человек ночного образа жизни: когда она гостит в своем греческом семействе, они могут проболтать всю

ночь напролет. Я познакомил ее с русской литературой, книг моих она не отвергает, но все же предпочитает газеты и книги, стоящие в списках бестселлеров.

Что мне нравится в моей жене — это ее спокойствие, терпимость. Она выдерживает жизнь со мной, несмотря на то что иногда я могу быть трудным в общении. Она совершенно не злопамятна, а если чувствует себя оскорбленной, потом может найти в себе силы простить и забыть обиду. Одно из преимуществ нашего брака состоит в том, что мы можем жить вдали друг от друга, не воспринимая слишком остро разлуку. Наши расставания не означают никаких физических страданий.

Мы часто ссорились из-за воззрений Стаси на мое общественное реноме, точнее говоря, из-за моего полнейшего безразличия к личной рекламе. Пару лет назад в «Нью-Йорк Таймс» было опубликовано интервью со мной, и я обмолвился, между прочим, что думает моя жена об отсутствии у меня имиджа. Я добавил, что не разделяю ее точку зрения. Разумеется, этого мне говорить не следовало: «Нью-Йорк Таймс» сделала заголовок именно из этой фразы, под фотографией, где мы изображены вдвоем, было написано, что жена Николая Гедды думает, что ему недостает имиджа. Жена очень разозлилась — она полагала, что все сказанное ею должно оставаться между нами и не подлежит распространению. Она считала, что из-за моей обмолвки она предстала перед всеми в невыгодном свете.

Но «Нью-Йорк Таймс» фактически признала мою правоту — они написали, что ни в какой рекламе я не нуждаюсь. Мне кажется, в отношении моих выдающихся коллег можно сказать то же самое. Человек становится известен, если он что-то умеет, этого достаточно для того, чтобы люди приходили на спектакли. Один пример: обычно я отказываюсь от выступлений в Лос-Анджелесе, но весной 1976 года я спел там впервые за последние десять лет. Концерт давался в гигантском актовом зале университета, вмещающем две тысячи слушателей. Зал был битком набит, в тот сезон еще такого не было. Вот потому я и не понимаю, зачем запускать вокруг моей персоны огромный рекламный аппарат.

Кроме того, ни один репортер не сможет сделать никакой рекламы из моих простых привычек. Когда мы со Стаси вместе, мы живем без какой-либо роскоши. Я не гурман, по большей части мы довольствуемся самым простым жареным цыпленком. И никаких особых претензий в отношении обслуживания у меня нет. И вообще я со всем очень легко справляюсь сам. Не принадлежу к тому типу мужей, которые звонят домой и сообщают, что они, мол, сейчас приедут к обеду с несколькими

друзьями, сегодня соберется человек этак двадцать. Такой шок своей жене я не устраивал никогда.

По большей части, оставаясь по вечерам дома, мы смотрим телевизор, читаем или слушаем музыку. Для меня ничто не может сравниться с домашним вечером. Люблю свою квартиру в Нью-Йорке, люблю свой дом в Швейцарии, свою маленькую нору на Эстермальме в Стокгольме. Я говорю, что в эти домашние вечера хочу «лелеять себя». Даже в холостые времена я часто предпочитал ложиться спокойно в собственную постель, а не болтаться где-то среди толпы в накуренных, шумных заведениях. Прежде всего это совершенно необходимо, если речь идет о вечерах перед оперным спектаклем или концертом. После женитьбы я не люблю уходить из дому в пятницу, субботу или воскресенье; в театр или в кино я с большим удовольствием пойду в будни. Но если я выступаю два вечера в неделю и, кроме того, даю один концерт, так остается всего два свободных вечера, когда я могу куда-нибудь выбраться, потому я по большей части сижу дома у своего телевизора.

Благодаря такому щадящему режиму я смог сохранить голос, мне и самому кажется, что он по-прежнему звучит по большей части молодо. Разумеется, в настоящий момент я не могу выплести те кружева, которые плел, когда был помоложе. Но во время моих гастролей весной 1976 года в «Ковент-Гардене» (опера «Бенвенуто Челлини») в газетах писали: «Просто чудо, насколько молодо до сих пор звучит его голос».

Ненависть к самому себе

Часто я ненавижу самого себя и весь мир. Иногда ощущение неполноценности и стыда достигают такого накала, что единственным выходом представляется мне самоубийство. Я могу напридумать себе, что надо бы уйти куда глаза глядят, повыше в горы, забрести на какую-нибудь пустошь, чтобы свалиться там и замерзнуть насмерть. Но одно я знаю наверняка. Когда умру, пусть мое тело сожгут и прах развеют по ветру. Я немыслимо боюсь того, что другие люди должны будут иметь хлопоты с моими останками.

Конечно, я пытался проанализировать истоки этой ненависти, и каждый раз выплывают одни и те же мысли: переживания моего детства, связанные с методами правления матери, о которых я уже рассказывал. Когда я был особенно счастлив, самозабвенно играл с товарищами, всегда приходила мать Ольга и утаскивала меня с собой прочь, говорила она по-русски, а друзья надо мною хохотали. Мне становилось нестерпимо стыдно, когда они начинали бешено гоготать. Наверное, как раз тогда и пробудилась моя ненависть к самому себе.

Все это с неизменной силой сидит во мне до сих пор, я очень легко впадаю в депрессию. Повод может быть сколь угодно пустячным, по-детски незамысловатым: дверь захлопнулась, я услышал раздраженный голос или попросту мне стало скучно. И тут наступают те часы, когда я считаю самого себя абсолютно никчемным, никому не нужным. Да, конечно, у меня есть голос, который так все ценят, но он-то дан мне свыше, дару этому я несказанно рад и сделал все, чтобы овладеть им с толком. Но, если не считать пения, я никоим образом не способствовал тому, чтобы мир стал счастливее. А если бы голоса у меня не было, может, никому до меня и дела не было, мелькал бы я среди тех, кто сейчас вьется вокруг меня. Был бы безымянным.

Имеет ли право человек быть столь незаслуженно избранным, как я? Ведь большинство людей остается безымянными, они должны заниматься той работой, которую ненавидят, просто для того, чтобы прокормиться.

Да, но они-то вряд ли ненавидят себя так, как я ненавижу, и потому у них есть возможность урвать у жизни часы счастья.

Моя мать с самого моего детства внушала мне, что все желают мне дурного, что все, что я делаю и думаю самостоятельно,— неверно, ошибочно. Она изо всех сил старалась убить во мне любые устремления и почти добилась своего. Это, конечно, грех с ее стороны. Она прошла через

страдания в юности, которые я не мог полностью постичь. Все дети семейства Гедда постоянно, непрерывно получали побои, и моя мать, может быть, больше всех. Потому она и в старости стала всех сторониться, считала, что все люди исполнены злобы, все хотят ей несчастья. И эта долго длящаяся реакция касалась даже меня. Если я говорю, что мне кто-то нравится, мать отвечает, что этот человек возник «просто потому, что ты все хочешь сделать мне назло». И говорить нечего, все, ясное дело, хотят использовать меня и извлечь выгоду.

Кроме того, мать неимоверно эгоистична, она считает, что совершила для меня подвиг. То, что я представляю собой теперь как певец,— исключительно ее заслуга. Если я пытаюсь поколебать это ее мнение, все кончается в лучшем случае криками и бранью.

Сложные отношения с матерью ужасно меня мучат. Радость, которую я внезапно могу испытать в отношении давно предвкушаемого дела, умирает, едва только я переступаю предел запланированного. Поэтому я смирился, что должен быть счастлив и благодарен своему голосу, а также тому, что во мне достало работоспособности, чтобы отшлифовать его. Но ведь даже мои занятия с Мартином Эманом проходили фактически вопреки воле матери.

Но я также думаю, что мои постоянные стычки с матерью основаны на лживости. Я не могу объяснить все свои страдания тем, что был чрезмерно опекаемым приемным сыном, я понимаю, что должен был сам себя воспитать с тем же рвением, которое я отдал совершенствованию своего мастерства.

Каждый раз, когда на пути моем возникает нечто, что приносит мне чувство отчаянья, мое детство прокручивается словно задом наперед. При любом объяснении мне недостает самоуважения. А мое подсознание — словно заросли переживаний и представлений, которые часто поднимаются до самой поверхности в наиболее шокирующем виде и бесцеремонно вносят сумятицу и беспорядок в мою жизнь. Если кто-нибудь вдруг задаст мне совершенно банальный, невинный вопрос: «Где ты был вчера? Что ты делал и кого ты встретил?»— я мгновенно различу в этом желание сверхопеки. Застарелые воспоминания и переживания порождают призраков. Когда потом мне растолкуют, сколь прямолинейно и глупо я реагирую, какие нереальные аргументы я выдвигаю, я снова впадаю в эту извечную ненависть к самому себе. Я беспредельно маюсь, извожу себя самым немыслимым способом, пока не дохожу до конечной стадии, когда больше всего на свете мне хочется наложить на себя руки.

Я забываю, что я уже не ребенок и что никто не может

лишить меня свободы.

Часто я просыпаюсь по ночам и пытаюсь разобраться в себе самом. Только ведь ночь — неподходящее время для подобных мыслей. Иногда просыпаюсь от кошмаров. Как-то прошлой весной мне приснился мой отец Михаил. Он пришел домой в неопрятной, грязной одежде, сам был толстый, одутловатый, обросший щетиной, будто бы навеселе. Но тут я внезапно понял, что он тяжело болен, потому что у него началась ужасная рвота. У меня было такое тяжелое чувство, что я с трудом смог снова заснуть.

Почему я все сваливаю на других?

Когда я говорю, что никто не проявлял бы ко мне как к человеку никакого интереса, не будь я известным певцом, я возвожу напраслину на многих людей, которые действительно меня любят. Но что типично для моей сверхчувствительности, так это мое свойство в плохом настроении реагировать на происходящее подобно ребенку, желающему вызвать жалость. Я ведь слышал, что у меня было много других способностей, кроме умения красиво петь. Мне говорили, что я хороший человек, всегда готов протянуть руку помощи. И что я никогда не пытаюсь подставить подножку коллегам или интриговать против них, что, к сожалению, распространено среди певцов.

Услышав красивый тенор, я влюбляюсь в этот голос. Чувство соперничества мне ни в малейшей степени не знакомо. В одной шведской газете, в хвалебной рецензии на выступление Клаэса-Хокана Аншэ, было написано: «Гедде надо опасаться — Аншэ фактически ничуть не хуже». Если надо похвалить какого-нибудь певца, который заслуживает этого, можно ведь обойтись и без колкостей в адрес его коллеги. Я никогда не утверждал, что должен обладать монополией на красивый голос. Но меня просто убивает, когда находится какой-нибудь борзописец, который выдает пару пассажей, где дает понять, что я попросту завистлив. А я на самом деле надеюсь всей душой на пополнение нашего цеха теноров, где красивых голосов так не хватает.

Разумеется, не все, с кем я имею дело, общаются со мной именно потому, что я знаменит. В конце концов, ведь я сам решаю, с кем хочу проводить время, так сказать, в неофициальной обстановке. Самое сильное отчаяние можно прогнать за интересной работой или делая что-то вместе с человеком, умеющим вдохнуть в тебя свою увлеченность.

У меня, как и у большинства художников, абсолютная свобода и раскованность приходят на сцене, а в частной жизни я, наоборот, стеснителен. Это одна из причин, по которым я отказываюсь выступать по американскому телевидению, когда

они устраивают «talk shows» и просят рассказать о себе. Я столь же боязлив, как Питер О'Тул. Он все же как-то согласился, но пришел пьяный, потом упал в обморок, и его пришлось унести.

Столь же трудно избежать приемов, но там я не могу чувствовать себя вполне естественно по другой причине. Я до чрезвычайности зависим от вибраций, которые возникают между людьми. Поэтому из меня двух слов клещами не вытащишь, я остаюсь холоднее льда, застегнутым на все пуговицы. Я не знаю, как веду себя, как выгляжу со стороны, но, возможно, кажусь высокомерным, хотя на самом деле робок и пуглив.

В принципе я малоконтактен. Конечно, я легко проявляю свой энтузиазм в отношении какого-нибудь человека или явления, которое меня захватывает, но зато не могу ни скрыть, ни замаскировать нерасположение или отвращение. Так случается, когда я встречаю людей, которые ничего не знают и не понимают, но только изображают безумный восторг и сыплют притворные похвалы. Я безошибочно узнаю их и думаю про себя: «А иди-ка ты к черту со всем этим, любезнейший!»

К сожалению, обо мне, кажется, говорят, что таких людей я презираю, а ведь истинно хороший тон не допускает открытого выражения неприязни. Часто бывает, что мои отрицательные вибрации доходят до собравшихся, это становится заметно, и мне остается только уйти. Я могу и попросту заупрямиться. Пусть я потом попрошу прощения, но мне становится так нестерпимо стыдно, что я не решаюсь больше иметь дела с этими людьми. Со своим стыдом я ухожу прочь, стараюсь спрятаться.

Расскажу один эпизод, чтобы пояснить вышесказанное. В Мюнхене много лет тому назад я познакомился с одним очень приятным человеком: он был зубной врач и одновременно неплохой музыкант-любитель. Он входил в кружок камерной музыки, где давали настоящие концерты, приглашали певцов, ансамбли. Я, случалось, немного пел там. У него была милая жена и изящная маленькая дочка. Девочка занималась у моей преподавательницы пения Паолы Новиковой, позже она вышла замуж за музыканта Мюнхенского симфонического оркестра. Я часто гостил в этой семье, и они проявляли по отношению ко мне максимальную доброжелательность. И вдруг глава семьи умер. Меня не было в Мюнхене, когда это горе обрушилось на них, но я получил известие о смерти. А дальше произошло нечто кошмарное. Я не отреагировал на уведомление о смерти этого удивительного человека, не послал ни строки сочувствия, ни цветка. Я понимаю, что вдова тяжело это перенесла, очень во мне разочаровалась. Встретив ее через довольно долгий период времени, я выразил соболезнование, но увидел, что она

чувствовала себя обманувшейся во мне как в друге и человеке.

Я бы легко мог извиниться и сказать, что как раз тогда у меня было слишком много дел, но такое объяснение не имело бы смысла. Никто не имеет права вести настолько эгоцентричную жизнь, чтобы не иметь минуты сесть и написать сочувственное письмо семье умершего друга.

Этот грех, упущение это я себе не прощу никогда. В последующем я не мог объяснить свое поведение в отношении жены и дочери того человека. Просто не знал, что сказать. Вместо этого уклонился от любых слов.

Зато недостаточное знание людей никогда не срабатывало в пользу тех, кто хотел меня использовать. На помощь приходил инстинкт самосохранения и интуиция. Конечно, я чувствовал, что многие спекулируют на моей славе, когда приглашают меня в гости, это мелко, но по-человечески объяснимо. Поэтому я так неохотно принимаю приглашения от людей, которые приходят на концерт и с ходу зовут к себе в гости. Я знаю, что ничего, кроме неудовольствия и раздражения, не испытаю. Но, разумеется, я могу и превратно судить о людях такого рода.

И никогда не поверю всерьез тому, кто утверждает, что у него фантастически много друзей. А сколько друзей настоящих? До тех пор пока человек на вершине славы, распространяет свой блеск на окружающих и не жалуется на трудности, что ж, очень весело ходить в друзьях такого человека. Но в тот день, когда нужно будет поплакаться в жилетку, к кому обратиться тогда?

Я живу как бы раздвоенным. Одна моя половина добра, способна на благодарность, а другая — ну просто какое-то чудовище. То вдруг я полон любви ко всему человечеству, прикидываю, что бы хорошее мне сделать, и сознаю, что своим пением выполняю определенную миссию в мире. Но на другой день я уже это самое человечество просто ненавижу и смотрю вокруг со злостью и подозрением.

Перемены настроения могут быть связаны с тем, что трудно идет работа. Когда все протекает нормально, я не подвергаюсь стрессу, настроение у меня ровное. В такие периоды я могу переносить несчастья как одну из красок в палитре жизни. Я вообще считаю, что художнику необходимо испытывать душевные страдания, проходить через тревогу и страх. Худшее, что может случиться,— застрять в вязком тесте самодовольства и не развиваться как человеку и художнику. Это очень хорошо получается у тех, кто самих себя считает совершенством в чужих и собственных глазах. Конечно, ничего плохого о вере в собственные силы я сказать не хочу, но из-за недостатка самокритики все идет насмарку.

До известной степени и экономические трудности кажутся мне необходимыми, когда речь идет о художнике. Почему Рембрандт написал лучшие свои картины, когда был так беден, когда ему приходилось изо всех сил работать ради пропитания, ради возможности выжить? Вряд ли можно утверждать, что художник добивается своих высших достижений в годы, благополучные в материальном отношении. Но в отношении певца это не так. Голодный певец на самом деле не может заставить мышцы живота функционировать как надо.

Я считаю, что художника-певца облагораживают страдания другого рода. Петь, когда на тебя наваливаются трудности, может быть, и не так легко, но после пережитого личного кризиса замечаешь, что стал более зрелым как человек. Когда жизненный опыт становится богаче, разнообразнее, то яснее видишь взаимосвязи в музыкальном произведении. И в том, что делаешь как художник, тоже появляется зрелость.

Многие считают, будто жизнь настолько коротка, что не оставляет нам возможности страдать в трудных ситуациях. Они хотят жить в постоянном опьянении славой. Я, бесспорно, к таким людям не принадлежу. Само собой разумеется, я согласен, что времени у нас не так уж много, и достойно сожаления, что время это столь наполнено страданиями. Но я ничем не противодействую этому. И прежде всего адской муке, которая связана со смутным страхом, что у тебя в работе что-то не выйдет.

Что бы я ни пережил в мучительные минуты, все-таки не осознаю себя выжатым, безнадежно израсходованным. Где-то в глубине души я полон веры. Беда не может длиться вечно, она должна перейти в более благоприятную ситуацию. Трудности всегда имеют конец.

Что такое счастье?

Я часто задумывался над смыслом жизни. Для чего мы живем, для чего существуем на земле?

Что такое счастье?

Конечно, я искал ответ у поэтов и у философов.

Я с удовольствием читаю Аристотеля и его этику. Он вступает в дискуссию со своими читателями, и ответы, которые получаешь на его же вопросы, столь идеально логичны, что усомниться в них невозможно. О счастье Аристотель говорит, что для разных людей оно неодинаково, понятие счастья относительно. Для одного человека счастье может означать хороший ужин после закончившегося трудового дня. Для врача, может быть, наивысшим счастьем является удачная операция.

Для меня естественно, что удачный концерт или успешное выступление в опере представляется мне высшим счастьем.

Естественно, я нахожу счастье в удаче, успехе, это те вечера, когда я сам чувствую, что был в хорошей форме и прекрасно провел концерт, который особо отметили и публика, и критики. Но чувство счастья столь ограниченно, столь быстро истаивает. Оно не затрагивает глубин моей души. Я полагаю, что врач чувствует примерно то же самое после удачной операции, его беспокоит, что будет в следующий раз. Повезет ему точно так же или нет?

Напротив, если я совершенно непроизвольно сделал что-то хорошее для своего ближнего, я способен почувствовать себя несказанно счастливым, и у этого счастья масштабы больше.

Все люди хотят быть счастливыми, несчастным не хочет быть никто. Но отыскать счастье трудно, если все время приходится бороться с завистью. Зависть, как говорит мне опыт,— это тяжелая болезнь, в особенности в моей профессии. Но если можешь преодолеть чувство злорадного торжества при поражении коллеги или досаду при его триумфе, тогда ты на верном пути и ощущаешь это как чувство счастья.

Смысл нашей жизни состоит в постоянном развитии, мысль эта стара, для себя я выкопал ее у Толстого.

Я заинтересовался Толстым, стал его читать, когда узнал, что в последние годы жизни он посвятил себя литературной деятельности с религиозной окраской. В букинистическом магазине в Париже я случайно наткнулся на русское издание работы Толстого «Царство божие внутри нас». Книга принадлежала русскому танцовщику и хореографу Сержу Лифарю, возможно, она из числа тех пятидесяти экземпляров, которые Лев Толстой на собственный риск решил отпечатать подпольно и раздать друзьям.

Согласно Толстому, учение Христа не требует, чтобы мы в какое-то определенное время обязательно достигали совершенства — скорее всего, за время человеческой жизни мы никогда не можем достичь завершенности. Ценность имеет наше развитие во время земной жизни, смысл его состоит в том, чтобы мы приближались к своему идеалу. «Благоразумного разбойника», который висел по правую руку от Христа на Голгофе, Толстой берет в качестве примера, когда просит прощения за свои грехи. Хорошее начало для продвижения к лучшей жизни — попытка увидеть собственные ошибки и испросить прощения.

Я разделяю мнение Толстого о том, что церковные догматы не имеют ничего общего с истинным христианством. Толстой заходит далеко и утверждает, что большая часть догматов вообще основана на недоразумениях, ошибках в понимании текста или искажениях католической церковью и другими общинами в

своекорыстных целях. Предписание часто оказывается выдумкой. Такое, например, согласно которому ребенка надо «дотянуть» до крещения, чтобы он стал святым.

Христос никогда не устанавливал этих догм, он не давал никакого «проекта», как должно жить, чтобы стать идеальными, счастливыми людьми. Самое важное, согласно учению Христа, чтобы человек был на пути к идеалу и проделал в течение жизни определенный путь развития.

А проделал ли я этот путь? Я больше не испытываю зависти по отношению к своим коллегам и не причастен к злословию. Есть очень известные певцы, которые с удовольствием рассказывают в письмах руководству театра пикантные детали о своих коллегах. С добавлением, что упомянутые лица не заслуживают ангажемента в хорошем театре и должны довольствоваться более скромными местами.

Если такая пакость случается с кем-нибудь из моих коллег, я этого человека жалею от всей души. Равно как и тех, кто испытывает в подобных случаях злорадство. Часто во мне возникает желание помочь обеим сторонам, но здесь натыкаешься на табу, существующие в нашей среде. В наше время можно запросто спросить друга, как обстоят его интимные дела, но спрашивать, как разыгралась его зависть, запрещается.

Поэтому я в принципе не завязываю близких отношений с певцами. Все время разговоры идут об одном и том же, о нашей работе. А разговоры о работе неизбежно приводят к комментариям по поводу коллег, которых поблизости нет. Сплетни я переношу очень болезненно. Одна певица, конечно, может признать, что другая певица поет хорошо, но при этом добавит что-нибудь негативное. Один бас, как правило, скажет о другом басе только гадость. И так далее в тягостном однообразии.

Для многих певцов и певиц, к сожалению, очень характерно считать себя в своем деле самыми лучшими в мире. Это влечет за собой и претензии на монопольное право исполнять определенные роли, такой человек не может допустить, чтобы кто-то другой блистал в той же партии. Когда обрушивается несчастье и другой исполняет эту самую «мою роль» лучше, тут они просто впадают в беспамятство от зависти.

У меня почти нет друзей среди певцов-коллег. Одним исключением является Рагнар Ульфунг, интеллигентный и веселый человек, которого я высоко ценю. Я часто проводил время с Ингваром Викселлем в течение многих лет. Но контакты утрачиваются, если нет регулярности во встречах. В Америке у меня было несколько друзей среди певцов, с которыми я и моя

жена дружили семьями. Прежде всего назову Морли Мередита.

Многие мои коллеги не выказывают ни малейшего желания культивировать какие бы то ни было интересы вне своей профессии. В свободное время я с удовольствием занялся бы чем-нибудь, непосредственно не связанным с театром и концертным залом. Мне нравится, когда между людьми идет спокойный диалог, нравится слушать, спрашивать, самому комментировать высказанное. Это много мне дает, думаю, весьма обогащает мою жизнь.

Вот пример. В Стокгольме благодаря русской церкви я познакомился с оперирующим на сердце хирургом из Королевского госпиталя Николаусом Цветновым. В свободное время он играет на балалайке, настоящий виртуоз. Немыслимо интересно слушать этого врача, когда он рассказывает о случаях из своей практики. Я словно получаю от него подарки. Это совсем не то же самое, что стоять на официальном приеме и слушать либо светский треп, либо препирательства.

Я заметил, что, общаясь с людьми вне театра, я начинаю лучше понимать роли, которые воплощаю на сцене. Стараясь в реальной жизни вникнуть в судьбы других людей, я глубже постигаю их чувства.

Эти жизненные наблюдения помогают мне при исполнении романсов. Любое искусство логично и выражает какую-то истину, до этой истины можно дойти через жизненный опыт, через общение с дружественными тебе людьми, наблюдение за их реакциями.

Если хочешь встретить необыкновенных людей с необыкновенными судьбами, обратись к литературе, это я понял рано. У нас в доме, конечно, не могло быть слишком уж много книг. Моя мать ходила в Нобелевскую библиотеку Биржи, находящуюся в старом городе, и брала для меня книги. Я читал «Рассказы фельдшера» и произведения Пушкина, и прежде всего его прозу. С удовольствием вспоминаю «Капитанскую дочку», в которой описано время правления Екатерины II и восстание казаков под предводительством Пугачева против императрицы.

В русской церкви на Биргер Ярлсгатан, 98, есть небольшая библиотека, там в 40-е годы было много старых русских романов с иллюстрациями. Описывались исследовательские экспедиции, рисунки будоражили воображение. Во многих книгах действие происходило в Африке. Как раз чтение этих романов в сочетании с наплывами любовных фантазий и было причиной моего провала в последнем классе гимназии.

Но знакомство с литературой стоило такой цены по многим причинам. Из русских писателей меня больше всего, помимо

Толстого, привлекает Достоевский. Мне кажется, каждому юристу, каждому полицейскому необходимо прочитать «Преступление и наказание» для того, чтобы понять, какая душевная борьба происходит внутри человека, совершившего тяжкое преступление. И почему «Братья Карамазовы» не включены в программу обучения юристов, непонятно, защитительная речь в этом романе — абсолютный шедевр. Я бы сказал, что современные судебные методы с использованием психологии были выработаны Достоевским. В «Преступлении и наказании» он показывает, что никто не имеет права подвергать кого бы то ни было той неслыханной жестокости, которую заключает в себе ожидание наказания. Заставлять ждать исполнения смертного приговора — еще большая жестокость, чем убийство. Недавно мы пришли к такому выводу, наблюдая за внутренней жизнью Америки…

Я знаю достаточно подробно жизнь по крайней мере одного из художников XVI века, Бенвенуто Челлини. Не только благодаря его знаменитым воспоминаниям, но и потому, что часто пел «за него» в опере Берлиоза. Папы римские давали знаменитому итальянскому ювелиру грандиозные заказы, обещали фантастические суммы денег и другие блага. Но когда потом работу доставляли, заказчики редко сдерживали слово. Всегда находился какой-нибудь кардинал или приближенный герцога, который клал деньги, предназначавшиеся Челлини, в свой карман.

Как утверждает Челлини, все хотели его обмануть. Единственная фигура в воспоминаниях, которая нарисована с большой симпатией,— это сам автор. Но понимаешь, что с ним, по всей видимости, было довольно трудно иметь дело, особенно из-за его вспыльчивости, бурного нрава. Не может быть, чтобы все, с кем ему доводилось встречаться на пути, были злобными и коварными, и только он один вел себя безупречно. Когда Челлини совершал убийство, а это случалось не так уж редко, так непременно ради неких благородных целей. Иногда даже во имя господа. Его мемуары особенно примечательны еще и потому, что он, как никто другой, сумел обрисовать XVI век. Я думаю, портреты римских пап того времени, данные Челлини, совершенно соответствуют действительности. С очень большой живостью он нарисовал образ Клемента VII. Этот персонаж есть и в опере Берлиоза, в которой композитор искусно вывел яркие образы и события — разумеется, самые важные в жизни художника. Но в опере есть и герои, которых в книге нет. Один пример — романтические отношения с Терезой, дочерью папского казначея Бальдуччи. Напротив, подмастерье Асканио — фигура

совершенно реальная, равно как и главный соперник Челлини по профессии, скульптор Фьерамоска.

С самого начала мыслилось, что «Бенвенуто Челлини» надо играть на сцене театра комической оперы, чтобы иметь возможность ввести много разговорных диалогов. Но несговорчивые критики стали утверждать, что музыка написана для «большой оперы». Берлиоз к тому же не мог как следует решить драматические задачи: прежде всего, растянут и вял первый акт. У Челлини длинный любовный дуэт с Терезой, во время которого его соперник Фьерамоска стоит за драпировками и подслушивает. Это просто нелепо. Опера все же, несмотря на недочеты, заслуживает внимания, главным образом из-за того, что в ней много замечательной музыки.

Партии удивительно приятно петь. Может быть, единственное исключение представляет партия Терезы, у которой очень длинная и трудная ария вначале, когда публика еще плохо воспринимает происходящее. Но зато партия Челлини — лакомый кусочек для теноров.

Все же, когда оперу ставят на сцене, задача для режиссеров оказывается непосильной. Впервые я выступил в «Бенвенуто Челлини» в Нидерландской опере Амстердама летом 1961 года. Французский режиссер Марсель Лами пошел по рутинному пути. Он повторил парижскую версию 1838 года, для которой Берлиозу пришлось убрать все трудные места, потому что певцы отказались петь такие длинные и сложные партии. Находящийся ныне в обиходе французский клавир соответствует как раз этому сокращенному изданию.

Но когда в 1966 году я в очередной раз приехал на гастроли в «Ковент-Гарден» и пел Челлини, удалось откопать музыку, которой Берлиоз вынужден был пожертвовать. Дирижировал Джон Причард, спектакль заново ставил Джон Декстер, это был его оперный дебют. Даже до сих пор Джон Декстер говорит с известным уважением о том «Челлини». В настоящее время он главный режиссер в «Мет» и входит в триумвират, руководящий работой театра. Он говорил в интервью, что сотрудничество со мной в «Ковент-Гардене» в 1966 году вдохновило его на дальнейшую работу в опере. Мы встретились снова, когда Декстер ставил «Сицилийскую вечерню» Верди в «Мет» в феврале 1974 года.

В «Ковент-Гардене» «Бенвенуто Челлини» имел громадный успех, хотя в дальнейшем и были некоторые неурядицы. Декстера попросили снова приехать в 1969 году, надо было возобновить оперу, он с благодарностью согласился, но на пути встал какой-то драматический спектакль. Он разорвал контракт с «Ковент-

Гарденом», а этого делать не стоило. Когда оперу ставили в третий раз в феврале 1976 года, я спросил у руководства, пригласят ли они Джона Декстера, ведь он исходно осуществлял постановку этой оперы. Но мне ответили, что, поставив театр в трудную ситуацию, он вынудил руководство обратиться к услугам своего собственного режиссера Джона Копли. Знаю, что Декстер был огорчен.

Но даже если выбросить половину из этой трудной оперы, все равно представление не может быть совершенным. И все же, когда мы гастролировали в миланской «Ла Скала», нас встретил необузданный итальянский восторг. Дирижировал Колин Дэвис, почти все главные партии исполняли английские певцы. Терезу пела Элизабет Харвуд, Асканио — меццо-сопрано Энн Хауэллс, папу Клемента — ветеран «Ковент-Гардена» Дэвид Уорд, замечательный вагнеровский бас. Фьерамоску исполнял французский баритон Робер Массар, в этой роли был желателен француз, в ней много разговорного диалога.

Другой оперой, написанной на основе литературного произведения, которую редко удается идеально поставить на сцене, является «Фауст» Гуно. Можно, разумеется, сказать, что собака зарыта в сладкой и романтической музыке Гуно, которая мало вяжется с произведением Гёте. Действие оперы ограничено тем, что старый, неудовлетворенный жизнью Фауст отвергает все предложения Мефистофеля сделать его счастливым и разъясняет, что ценность представляет одна только молодость. Ценою собственной души он покупает назад свою юность и влюбляется в Маргариту. Для оперы взяты, собственно, лишь встреча с дьяволом и любовная история с Маргаритой. Глубина проникновения Гёте в жизнь отброшена.

Я пел Фауста сотни раз и участвовал во многих самых разных постановках. Но ни одна мне по-настоящему не нравилась. «Фаустом» открывался мой девятый сезон в «Мет», в качестве режиссера пригласили Жана-Луи Барро, дирижировал Жорж Претр.

Для этого представления была создана очень красивая сценография в средневековом стиле, иногда казалось, что стоишь посреди картины Брейгеля, настолько тщательно были прописаны декорации. Художником этого удачного спектакля был Жак Дюпон.

Зато из-за «Вальпургиевой ночи» разразился скандал, это была сплошная порнография, хотя и очень красивая, танцы поставил датчанин Флемминг Флиндт. Разумеется, можно представить себе ад в виде непрерывной грандиозной оргии с бесенятами и бесовками в долгом, как вечность, совокуплении.

Но среди консервативной оперной публики был жуткий переполох, постепенно ад приглушили, а потом и вовсе урезали.

Барро — совершенно обворожительный человек, работать с ним было одно удовольствие. В молодости я видел многие его фильмы, ставшие теперь классическими, и восторгался им. То, что такой театр, как «Мет» (впрочем, и другие крупные оперные театры тоже), довольно часто приглашает теперь кинорежиссеров для постановки определенных опер, в большинстве случаев является чистейшей спекуляцией на славе знаменитости. Достижения остаются в основном на бумаге. По большей части кинорежиссеры не имеют никакого представления об опере. Прежде всего их просто сводят с ума хоры. Обычно оперный хор стоит себе спокойненько и поет, у хористов нет ни малейшего представления о том, как двигаться. Есть кинорежиссеры, которые пытаются заставить хор прыгать и одновременно петь, но из этого не выходит ничего. Не говоря уже о том, как нелепо все это выглядит.

На самом деле, чтобы ставить оперу, надо знать музыку. Разумеется, кинорежиссеры вначале слушают музыку, но они не ощущают сущности музыки и потому не могут сочинить движения, непосредственно связанные с музыкальным развитием. Вместо того чтобы следовать за музыкой, они зачастую работают против музыки.

Ярчайшим примером таких неверных взаимоотношений с оперой является деятельность другого крупного французского кинорежиссера Рене Клера. Он ставил «Орфея и Эвридику» Глюка в парижской Опере с Жанетт Пилу в роли Эвридики и со мной в партии Орфея. Весной 1973 года я приехал в Париж на репетиции. Мы начали сразу на той самой сцене, хуже которой я просто ничего не знаю, со всеми бесконечными бестолковыми людьми, которыми так и кишит парижская Опера.

Помню, как Рене Клер вошел, поздоровался, сказал мне: «Добрый день!» Потом последовало разъяснение по поводу того, что я должен войти отсюда, а Эвридика оттуда. А потом внезапно Эвридика умирает, а я оплакиваю ее. Это, пожалуй, было все, что содержалось в этих инструкциях. Сам Рене Клер блуждал по сцене, все время сбиваясь с пути, и хмурился, если не был занят эскизами декораций или беседой с ассистентами и ассистентами ассистентов.

День за днем пролетали, а я все думал: вот завтра будет обсуждение режиссерской трактовки нашей оперы. Но никакой трактовки мне узнать не довелось. Равно как никому другому. Режиссер мог подойти ко мне и сказать: «Вот тут вы можете сделать два шага в сторону, а там можете постоять, пока допоете

до конца фразу».

Работа с Клером обернулась для меня большим разочарованием, я всегда восторгался его фильмами и заранее радовался возможности поработать с ним, когда тогдашний шеф оперы Рольф Либерман обратился ко мне с приглашением. Потом, на музыкальной репетиции, дирижер Манюэль Розенталь сказал мне и Жанетт Пилу, что Рене Клер, к сожалению, не может справиться с

поставленной задачей. Розенталь его спросил: «Как считает маэстро, что должен делать господин Гедда теперь?» Клер ответил: «Гедда пусть поет, а делать он может все, что ему заблагорассудится».

Но ведь «Орфей и Эвридика»— это вещь, где в наивысшей степени необходима общая режиссерская концепция. Глюк написал эту оперу как произведение синтетического театра, где пение, инструментальная музыка, драма, танец и живопись соединены в целое. Для постановки танцев пригласили знаменитого Джорджа Балан-чина, вот он-то и стал по разным поводам давать мне режиссерские указания. Он пытался заставить меня ходить этакой семенящей танцевальной походкой. Орфей проявляет себя в этой драме как настоящий мужчина, значит, и выглядеть он должен соответственно. Когда Орфей стоит у могилы Эвридики и оплакивает ее смерть, я не двигаюсь, не жестикулирую, только стараюсь голосом передать глубочайшую скорбь. В той сцене, когда Орфей обращается за помощью к богам, я попытался разработать схему движений, которая бы мне самому казалась правдоподобной.

Прекрасными в спектакле были диапозитивы с картин Гюстава Моро. К сожалению, какая-то часть их красоты оказалась утраченной, потому что Рене Клер, как и все прочие в парижской Опере, не мог решить чисто технические задачи.

На премьере были сплошные накладки, даже с освещением нелады. Но в вокальном отношении у меня все было хорошо, я уже исполнял эту партию один раз в Экс-ан-Провансе в 1955 году. Поэтому для меня премьера стала огромным личным триумфом. Позже я понял, что Рене Клер представлял себе «Орфея и Эвридику» как ряд красивых кадров. Он не взял в толк, что оперные певцы, которые поют, может быть, и вполголоса, должны двигаться, чтобы дать жизнь действию. И эту «жизнь» черпают из музыки.

Жан Луи Барро тоже не относится к большим знатокам музыки. Хотя «Фауст» у него и получился прекрасно, «Кармен» в его постановке стала на сцене «Мет» абсолютной катастрофой. Никогда в жизни я не переживал ничего страшнее — после конца

представления он в одиночестве вышел на сцену под негодующие крики четырех тысяч человек.

В последний раз я исполнял «Фауста» в парижской Опере весной 1975 года, это было большое испытание. Фауст и Мефистофель расхаживали по сцене в серых фраках и выглядели неказисто. Я пытался не ударить в грязь лицом и выжать максимум из ситуации, на репетициях предпочитал отмалчиваться и не хотел ставить коллектив в трудное положение. Но очень неприятно петь в спектакле, когда знаешь, что публика недовольна и в конце тебя ожидают свист и топот.

Из «Фауста» действительно очень трудно сделать умный спектакль. И все же я играл Фауста чаще, чем какую-либо иную роль. И просто не чаю, как бы мне избавиться от этого старикашки. И от его глупой веры в то, что счастье — это то же самое, что молодость.

Сэр Томас Бичем в желтой шелковой пижаме с цветами

Я очень жалею, что мне не привелось работать с Тосканини, Бруно Вальтером, Фуртвенглером и Стоковским. Когда я дебютировал, они уже закончили свой творческий путь.

Первым из старых дирижеров-звезд, с которым мне выпало сотрудничать, был сэр Томас Бичем. Это произошло при записи оперы Бизе «Кармен», которой он дирижировал в Париже в 1959 году. Сэр Томас был чудаковатым стариком, лет ему было восемьдесят с лишним. Он был седой как лунь, очень шла ему бородка клинышком, а выразительные глаза по-прежнему блестели. Бичем был крайне ироничен и любил подтрунивать над коллегами, многие воспринимали его шутки, к сожалению, всерьез, на репетициях случались и сцены, и слезы. Эти люди будто не видели, что старик обладает повышенным чувством юмора.

Когда мы собирались записывать квинтет из второго акта «Кармен», певцов расположили несколько странно: сэр Томас дирижировал оркестром, стоя к нам спиной. Начав петь, мы не могли поэтому следовать за ним в такт, он остановил репетицию и заорал: «Я здесь не для того, чтобы аккомпанировать, я здесь для того, чтобы дирижировать!»

Он подверг тяжелому испытанию наше терпение, поскольку его способ репетировать был необычным. Заглавную партию пела Виктория де лос Анхелес; я уже рассказывал, что она — самая мягкая, очаровательная женщина, которую только можно себе представить. Но своими бесконечными скачками то к тому, то к другому месту оперы сэр Томас довел Викторию до отчаяния. Она принадлежит к певицам, которые всегда должны петь музыкальное произведение последовательно — от начала до конца. Как раз во время одной такой дерганой репетиции она внезапно захлопнула ноты и сказала вежливо, но твердо: «Мне это все надоело!»

Никто не воспринял ее слова серьезно, но на следующий день на репетицию она не пришла. При дальнейшем выяснении ситуации обнаружилось, что она настолько рассердилась, что уехала домой, в Барселону. Поскольку у нее следом начинался другой ангажемент, запись можно было продолжить только следующим летом… Когда подошел срок и мы собрались снова, мне захотелось переписать все, что было напето с моим участием. Обратившись к маэстро, я сказал: «Сэр Томас, боюсь, что мой

голос изменился после прошлого лета». Сэр Томас бросил на меня свой острый взгляд и спросил на идеальном оксфордском английском: «В какую сторону — в лучшую или в худшую?»

Запись «Кармен» делалась с большим размахом, технический персонал был из Англии и Франции. Пластинки стали бестселлером, в основном из-за участия Томаса Бичема. Конечно, сама Кармен тоже привлекала многих — Виктория де лос Анхелес достигла тогда вершины своей карьеры.

И сэр Томас, и я жили в отеле «Рафаэль» на авеню Клебер. Однажды в мою дверь постучал лакей сэра Томаса и передал от него приглашение. Когда я переступил порог, маэстро вышел мне навстречу в желтой шелковой пижаме, ужасно похожий на огромного цыпленка. С большим достоинством он сел, пригласил сесть меня, потом дружелюбно и одобрительно повел речь обо мне на своем красивом, старомодном английском. Ему нравился мой голос, он хотел сделать со мной несколько записей. Кроме прочего, он упомянул оркестрованные песни Грига и Рахманинова — оба композитора принадлежали к его любимым.

Мы начали совместную работу с открытого концерта на фестивале в Люцерне летом 1959 года, исполняли «Мессию» Генделя. Партию сопрано пела Элизабет Шварцкопф, я — теноровую партию, все исполнялось на английском, потому что оригинальный текст оратории взят из английской Библии.

Когда пришло время начинать репетицию, мы вынуждены были долго ждать сэра Томаса, у него случилась колика, маэстро сидел в туалете. Вообще все недуги, поражавшие этого человека, были внешне комическими.

Ну так вот, он с большим опозданием явился на репетицию, и поработать как следует не удалось. На концерт набился полный зал, и вначале все было прекрасно, но вот дошли до места, с которого мы не успели отрепетировать. Там между двумя короткими сольными речитативами есть хоровой кусок. Я спел соло, сразу же должен был вступать хор. Но между хором и оркестром получился разнобой. Прежде чем я успел понять, что произошло, я услышал, как сэр Томас опустил палочку, прервал концерт и гаркнул изо всех сил: «Хор, будьте любезны вступить вовремя, пожалуйста! Сначала!»

Публика совершенно не реагировала, но после концерта хормейстер Вильгельм Питц хотел растерзать знаменитого дирижера.

К сожалению, впоследствии выступать вместе нам не пришлось. Сэр Томас умер, не оставляя работу до последнего мига.

Еще один дирижер старшего поколения, с которым мне

посчастливилось сотрудничать,— это сэр Адриан Боулт. Летом 1975 года я пел в «Сне Геронтия» Эдварда Элгара под руководством 86-летнего сэра Адриана. Он лично знал Эдварда Элгара, который был большим художником в сфере церковной музыки. Никто не мог так, как Адриан Боулт, понимать и интерпретировать своеобразную музыку Элгара.

В «Сне Геронтия» речь идет о старом человеке, который лежит при смерти и в предсмертный час ведет беседу с богом. После его смерти люди слышат речь его души. Мне хотелось добиться контраста в звучании голоса умирающего человека и голоса его души. И у меня это получилось.

Вероятно, я хорошо справился с этой трудной вещью, написанной в жанре оратории, а эта музыкальная форма мне хорошо знакома еще с детства. Сакральные произведения всегда очень меня воодушевляли, я стараюсь погружаться в них как можно глубже, всем существом. С годами эта возможность проникнуть вглубь усилилась благодаря накопленному жизненному опыту и углубившимся музыкальным знаниям.

Пластинка с записью «Сна Геронтия» принесла мне большой успех у критиков, я получил лестное письмо от сэра Адриана. Это было необыкновенно приятно, к тому же письмо было написано изысканным, благовоспитанным старым господином.

Таким вот изысканным старым господином никогда не был Герберт фон Караян. Весной 1966 года я совершал большое турне по Германии, выступал и в партии Герцога в «Риголетто» на сцене западноберлинской Оперы. Фирма грамзаписи «Электрола» в первый раз раскошелилась как следует, чтобы сделать мне рекламу. У меня к тому времени было выпущено в свет сто сорок записей — оперы, оперетты, альбомы с немецкими Lieder, оратории. Охотнее всего я пел по-итальянски, по-французски и по-русски. Немецкий не принадлежит к тем языкам, на которых поешь красиво без усилия, но, конечно, замечательно, что в немецких Lieder получаешь возможность донести слово Гёте. Хуже всего для певцов петь по-английски, по-нидерландски и по-датски. Шведский удобен, если не считать некоторых гласных.

В Западном Берлине реклама буквально обвила меня: бесконечные интервью, выступления по телевидению, афиши — все делалось с таким размахом, что Его Величество фон Караян не мог на это не отреагировать. Мы уже несколько лет не работали вместе, и вот позвонила его секретарша и передала мне, что ее шеф хотел бы со мной встретиться. Секретарша добавила: «И приходите, конечно, с женой…»

В назначенное время мы явились в отель «Савой». Караян вышел к нам, вежливо поздоровался и поздравил меня с успехом.

Потом он небрежно бросил рекомендацию: мол, хорошо бы мне спеть «Песни Гурре» Шёнберга, произведение для солистов, хора и оркестра. Я ответил, что никогда не пел Шёнберга. «Все же в любом случае просмотрите эту вещь»,— сказал маэстро.

Все это заняло две минуты, после чего божество стало торопиться к другим людям, которые ждали аудиенции. Это походило на оскорбление, типичная выходка примадонны. Он хотел показать, что звезда здесь он, а не я. Больше мы не виделись никогда.

В коллекции моих стариков находится и Карл Бём, ему уже за восемьдесят, он устал от тяжелой работы на протяжении всей жизни. Про него говорили, будто он и вечно-то всем недоволен, и в общении-то неприятен, хотя по-прежнему дирижирует с необычайной силой. Выглядит же он как добрячок лет шестидесяти. Мы сотрудничали в постановке «Дон-Жуана» и «Кавалера роз» в «Метрополитен» и в «Так поступают все женщины» в Зальцбурге. Я испытываю огромное уважение к знаниям Карла Бёма, которые он приобрел в непосредственном сотрудничестве с Рихардом Штраусом. В молодые годы Бём был ассистентом Клеменса Крауса, крупного вагнеровского и штраусовского дирижера того времени.

Когда я впервые встретился с ним в 1959 году, он был дружелюбен, но властен и придирчив. Он точно знал, что ему надо от исполнителей, и требовал этого безоговорочно. Бёму нравился мой голос, и меня лично он ценил, потому что я несколько раз спасал его спектакль «Кавалер роз». В «Метрополитен» приглашали поочередно трех итальянцев для исполнения трудной роли Певца. Но все они ретировались, и тут я взял партию и помог выйти Бёму из трудного положения. Однако, поскольку я не пел ни Рихарда Штрауса, ни Вагнера, в последующие двадцать лет мы не работали вместе. Я знаю, что Бём высоко ценит меня как певца. Он принадлежит к числу тех хороших старых дирижеров, которых теперь уже совсем не осталось.

Еще одним дирижером, которому нравится мой голос, является Игорь Маркевич. Мы вместе выступали с «Фаустом» в концертном исполнении на фестивале в Монтрё, а также с ораторией Гайдна «Сотворение мира». Еще мы работали в Париже над Реквиемом Верди и записали на пластинки довольно удачно «Ивана Сусанина» Глинки.

Сэр Георг Шолти — с ним я встречался в спектаклях «Метрополитен», среди прочих — в «Борисе Годунове». Мы также вместе делали концертное исполнение «Осуждения Фауста» на фестивале в Эдинбурге в начале шестидесятых годов — тогда он

еще не был той звездой первой величины, какой стал теперь, но уже осуществлял грандиозные постановки. Под его руководством «Ковент-Гарден» за десять лет превратился в одну из лучших оперных сцен мира. Сами англичане не очень хорошо разбираются в опере, но этот венгр дело знает.

Сейчас ему немногим более шестидесяти, он в самом расцвете артистической карьеры. Его концерты становятся сплошным экстазом и для него, и для публики. С любовью дирижирует Шолти такой оргиастической музыкой, как «Тристан и Изольда», где одна музыкальная кульминация следует за другой в едином непрекращающемся потоке.

Шолти производит впечатление мужественного, волевого человека, то же самое можно сказать об индийце Зубине Мета. С последним я встречался во время постановки «Кармен» в «Мет». Это в высшей степени профессиональный дирижер, удивительный человек, добрый и дружелюбный.

Одним из моих настоящих любимцев среди дирижеров является Карло Мария Джулини. Жаль, что он мало дирижирует последнее время, он истинный «перфекционист»— художник, неуклонно стремящийся к совершенству, ему, как и мне, всегда очень не хватает репетиций, это касается и спектаклей, и грамзаписей.

Джулини редко бывает доволен. Но если он берется за какую-то запись, то, будьте спокойны, она будет иметь марку высшего качества. Его «Дон Карлос» просто великолепен. Мы вместе записали Реквием Верди, и специалисты утверждают, что эта запись лучше всех. В ней принимали участие Элизабет Шварцкопф, Криста Людвиг, Филармонический оркестр и хор Парижа. В отношении Реквиема Верди часто происходит вот что: дирижеры забывают, о чем в нем идет речь — о мольбе, обращенной к богу, которая превращается в сплошной мощный экстатический вопль средиземноморского народа. Большинство же дирижирует этой вещью как вариантом «Аиды» и церковное произведение превращает в оперу. Джулини принадлежит к тем, кто подчеркивает религиозное, духовное.

Как человек он ну просто ангел — тонкий, высокий ангел с иконописным ликом.

Еще один дирижер, с которым я много сотрудничал,— Андре Клюитенс. Он дирижировал моим первым «Обероном» в Париже. Милый, деликатный человек, хотя как личность несколько бледен.

Скромность и тонкость чувств отличают также Сильвио Варвизо. 22 февраля 1963 года я пел премьеру «Сомнамбулы» Беллини в «Мет». Главную женскую партию — Амину —

исполняла Джоан Сазерленд, я выступал в роли Эльвино, а Варвизо дебютировал как дирижер.

Варвизо был в течение многих лет послушным дирижером примадонн, и критики высказывались так: «Ну да, дирижирует сегодня старый аккомпаниатор Джоан Сазерленд». В последующем Варвизо дирижировал в «Мет» одной оперой за другой, и рецензии были всегда резкие, хотя делал он свое дело хорошо. Я пел у него в «Дон-Жуане», который был изумителен. Но этот стеснительный человек так и не обрел собственного лица как дирижер в Америке только потому, что его исходно представили как «аккомпаниатора». Мы записали на пластинки шесть песен Берлиоза, но, когда издавали эту запись в Америке, на конвертах написали имя Сикстена Эрлинга. Потому что Эрлинг, дирижер «Мет» и преподаватель Джульярдской школы,— имя более громкое, чем Варвизо.

Однако такое плутовство нисколько не задело Варвизо. При Йоране Йентеле он приехал в Стокгольм. Йоран всей душой полюбил скромного швейцарца и оценил его по заслугам. В Швеции Варвизо обрел преданную публику и потому с удовольствием приезжал туда на гастроли. Он сделал карьеру также в Вене и Байрёйте, а в настоящее время занимает пост генерального музыкального директора в Штутгартской опере.

Из дирижеров молодого поколения, может быть, лишь Колин Дэвис любит вгрызаться в глубины, репетируя со своими певцами. Он отрабатывает нюансы, делает упор на выразительность, мимо чего другие дирижеры проходят. В последние годы у нас было много удивительных часов совместной работы, мы записали на пластинки «Бенвенуто Челлини», «Осуждение Фауста» и «Так поступают все женщины».

Одна из последних встреч с Колином Дэвисом произошла у меня во время триумфальных гастролей с оперой «Бенвенуто Челлини» в «Ла Скала» в марте 1976 года. Состав исполнителей был полностью взят из постановки «Ковент-Гардена». Колин Дэвис занимает там теперь пост главного дирижера — после ухода Георга Шолти.

Мы испытываем по отношению друг к другу обоюдную симпатию. Мне кажется, она возникла между нами, когда в октябре 1969 года мы должны были вместе записываться в Париже.

Колин Дэвис прилетел туда один, без жены и без ребенка, его мучили недобрые предчувствия, какая-то английская меланхолия, я сразу это заметил. Поэтому решил пригласить его на обед. Он с восторгом согласился, а поскольку мы жили в одном и том же отеле, то и договорились встретиться в вестибюле, откуда

ринулись в водоворот уличного движения. Когда мы переходили через улицу, я совершенно непроизвольно взял Дэвиса под руку, чтобы вести его, подобно лоцману, среди гудящих автомобилей и чертыхающихся парижан.

Потом Колин рассказал мне, что этот мой жест, жест помощи, принес ему большое облегчение. Он чувство вал себя одиноким, потерянным, каким-то замороженным, и вот это неожиданное прикосновение доброжелательного человека дало ему очень много. Так удивительно приятно иметь дело со всеми, кто отваживается быть открытым, непосредственным.

По характеру он добр необычайно. Ни единой черты примадонны в нем и близко нет, Колин — кротчайший из кротких. Во время паузы в репетиции он подходит к своим солистам и спрашивает, нельзя ли с ними выпить чашечку кофе. Только в страшном сне я могу представить себе Герберта фон Караяна рядом со мной с чашкой кофе.

Дирижер, о котором рассказывают много историй,— Отто Клемперер. Впервые я работал с ним в начале 60-х годов над «Волшебной флейтой» в Лондоне.

Он был мной восхищен, потом мы сделали ряд грамзаписей. Клемперера, пожалуй, среди дирижеров любили больше всех, потому что он всегда говорил что-нибудь занятное. Нрава он был мягкого и тонкого, хотя рассказывают, что в молодые годы обладал весьма страстным темпераментом. Тогда то и дело вокруг него разыгрывались самые немыслимые сцены.

Классическая история, которую рассказывают о Клемперере, произошла в Цюрихе. Он совершал прогулку с тамошним представителем граммофонной фирмы HMV, звали этого человека Мендельсон. Они проходили мимо магазина пластинок, и Клемперер решил поинтересоваться, что там есть из его записей. Есть ли, например, Пятая симфония Бетховена с Отто Клемперером? Продавец поискал и вернулся: «К сожалению, нет, но есть с Бруно Вальтером». «Нет, нет,— сказал Клемперер,— меня интересует только то, что у вас есть с Клемперером». Продавец снова поискал и вернулся с ответом: «Могу вам предложить еще запись с Фуртвенглером». Но и это не годилось. Продавец продолжал искать и в конце концов пришел в отчаянье — найти Пятую Бетховена с Клемперером он не мог.

Клемперер был обижен и тут же объявил, что как раз он и есть Клемперер. Измученный, обалдевший продавец посмотрел на старого господина и сказал: «Если вы — Клемперер, то вот этот рядом — Бетховен, так, что ли?» «Нет, нет,— ответил Клемперер, — это Мендельсон».

Отто Клемперер не любил современных композиторов, делая

исключение лишь для Густава Малера, произведениями которого он часто дирижировал. Но однажды маэстро был в каком-то городке в Германии, где Пауль Хиндемит читал лекцию о современной музыке, и Клемперер отправился на нее. После доклада началась дискуссия. Хиндемит, который говорил и о собственной музыке, хотел услышать от публики вопросы о предмете лекции. Руку поднял Клемперер. Хиндемит его узнал и был польщен: «Так приятно видеть здесь профессора Клемперера. Профессор хочет о чем-то спросить?» Клемперер: «Где здесь туалет?»

Почти любовная связь

Когда речь идет о моих концертах, я сам целиком и полностью несу ответственность за их качество, потому и выбираю тех аккомпаниаторов, которые мне подходят. Вначале я должен познакомиться с ними, вслепую не заключаю контракт никогда, даже если слышал о пианисте много хорошего.

Идеального аккомпаниатора найти трудно, но он есть, хотя ему уже 78 лет и он устал странствовать по свету. Он довольствуется время от времени записями на пластинки, к тому же занимается преподавательской деятельностью. Я имею в виду англичанина Джеральда Мура. У Джеральда Мура есть все. Яркая индивидуальность, чуткость к партнеру, потрясающая техника. Он действительно может создать любую атмосферу, которую требует каждое отдельное произведение. Он открыл новую эру для аккомпаниаторов, раньше это были просто пианисты, которые садились к роялю, бренчали и рабски следовали за поющим партнером. Муру удалось установить равновесие между сопровождением и собственной линией, которая была бы слышна, его вклад в исполнение стал равен вкладу певца. Собственно, так и должно быть, взять хотя бы песни Шуберта, где фортепианная часть столь же важна, как и вокальная партия. В принципе это вообще характерно для немецких Lieder, где в фортепианной партии скрыт целый мир красок и настроений. Трудность состоит в том, чтобы выразить это в максимальной степени, не заслонив в то же время певца. Все же ведь именно его пришла слушать публика.

Чтобы создать атмосферу вокруг фортепиано, певец и аккомпаниатор должны уважать друг друга и исполняемое совместно произведение. Нужно, чтобы во время концерта между пианистом и певцом существовала почти что любовная связь.

На репетициях, предшествующих концерту, партнеры должны воодушевлять друг друга, помогая найти новые решения в трактовке той или иной песни. Это очень важно. Может, и пел вещь сто раз, но вдруг находишь в ней что-то новое. Тогда чувствуешь невероятную радость, искусство предстает безграничным. И все же никогда не удается приблизиться к совершенству, полной законченности, добиться идеального исполнения. Взять, например, песню Шуберта — над ней ведь можно работать бесконечно. Чем старше становишься, тем больше видишь оттенков. Это, конечно, связано с тем, что приходит и физическая, и духовная зрелость, и то, что оставалось в юности скрытым от разума, видишь вдруг ясно и отчетливо. В этом и есть

удивительное свойство искусства: каждый раз, работая над произведением, художник находит новые краски и средства выражения.

Я с удовольствием разбираю вещь со своим аккомпаниатором, только если чувствую, что дискуссия наша будет основана на глубокой взаимной симпатии. Чтобы выразить мое почтительное отношение в Джеральду Муру, я напел с ним пластинку, названную в английском варианте “Tribute to Gerald Moore». Его преемником стал австралиец Джоффри Парсонс, достойный наследник Мура. С Парсонсом я исполнял концерт под названием «Песни Севера» в лондонском «Элизабет-Холл». Англичане были в восторге от этой программы, где звучали русские, шведские, финские и норвежские романсы. Конечно, туда вошли Григ и Сибелиус. Восторженное отношение публики связано еще и с тем, что певцы из северных стран крайне редко обращаются к подобному репертуару.

Тот, кому суждено было стать моим многократным аккомпаниатором на концертах в Швеции,— молодой человек, встреченный мною в Зальцбурге. Паола Новикова имеет обыкновение летом разъезжать по Европе — она устраивает курсы для начинающих певцов, которые не имеют возможности приехать в США. Летом 1958 года я был в Зальцбурге, пел в «Ванессе» на гастролях «Метрополитен», там же была Новикова, и ей был нужен пианист. Она слышала, что есть один швед, который учился у профессора Эрика Вербы. Новикова попросила Вербу организовать встречу с его учеником. И вот в один прекрасный день Ян Айрон дал Новиковой знать о себе, по телефону раздался его истинно стокгольмский немецкий: «Добрый день, это Ян Айрон, меня просили позвонить…»

Потом он пришел к Паоле Новиковой и стал аккомпанировать на ее занятиях, даже когда мы с ней занимались разучиванием. Но Ян был в полном отчаянии, потому что Новикова все время говорила со мной по-русски, а он не понимал ни слова. Он жутко злился и решил выучить язык. Теперь Ян весьма недурно говорит по-русски.

Между нами возник тесный контакт, я всегда приглашал его аккомпанировать каждый раз, когда давал концерты в Швеции. Дружба, которая тогда началась, прошла через многие годы. Особенно приятно мне вспоминать наши поездки в Зеленый Лунд и Скансен. Помню незабываемый вечер в Скансене, в 1960 году, воздух был теплый, ласкающий, все было черно от народа далеко по ту сторону Суллидена.

У меня не было постоянного аккомпаниатора много лет, я пробовал работать со многими. Сейчас я даю не так уж много

концертов и потому не успеваю устать от своих аккомпаниаторов. Знаю, что Дитрих Фишер-Дискау, который дает намного больше концертов, чем я, постоянно меняет пианистов, это, может быть, связано с тем, что постепенно он от них устает.

Сейчас мне, пожалуй, больше всего нравится испанский пианист Михель Санетти, он тоже учился у Эрика Вербы. В США я довольно часто сотрудничал с Джоном Вустманом, он очень тонкий музыкант и компетентнейший аккомпаниатор. Американская меццо-сопрано Мэ-рилин Хорн рекомендовала мне молодого пианиста Мартина Катца в Лос-Анджелесе. Он аккомпаниатор такого класса, что Рената Тебальди взяла его с собой в «Ла Скала», когда устроила свое come-back с несколькими концертами. Я выступал с Катцем во время концертного турне по США весной 1976 года и считаю, что как пианист он гораздо выше Вербы.

С аккомпаниаторами-женщинами я не имел дела, если не считать мою первую жену — Надю. Концертные организации не любят, чтобы муж и жена выступали вместе: они считают, что супружеская пара производит менее захватывающее впечатление. Но есть, разумеется, исключения.

Пианистом, который аккомпанировал мне чаще других за пределами Швеции, особенно в германоязычных странах, является австриец Эрик Верба. Дело свое он знает исключительно хорошо. Самая сильная сторона его дарования аккомпаниатора — это гибкость при переходах от одного музыкального произведения к другому. Но есть у него и слабость — он слишком любит барабанить, как только доходит до места, которое для него слишком сложно в техническом отношении. Но за роялем он — яркая индивидуальность, а это очень важно, если речь идет о Lieder. К тому же он очень успокаивающе действует на душевное состояние певца, ведь нервы часто бывают взвинчены, а у Вербы всегда хорошее настроение. Это спокойный, милый человек. Вокруг него как бы распространяется аура приятности и безыскусности.

Эрик Верба часто бывал и в Швеции, он вел там курсы в некоторых музыкальных школах. Шведское радио постоянно передает его записи с вещами немецких композиторов. Несмотря на шведское звучание его имени (по-немецки обычно употребляют вариант «Эрих»), кажется, в нем нет ничего шведского, он чистой воды венец. Прямо скажем, случается, он бывает несколько циничен с певцами, которых не ценит. Одной шведке, которая приехала к нему, Верба порекомендовал немедленно вернуться домой, заняться домашним хозяйством, рожать детей, но уж никак не петь. Девушка была совершенно

убита таким бесцеремонным ответом.

Многие из тех, кто платит деньги за обучение у этого знаменитого профессора, специалиста по интерпретации Lieder, в Вене или в летней академии Моцартеума в Зальцбурге, могут быть раздражены из-за того, что он будто бы легкомысленно относится к преподавательским функциям. Но этот беззаботный профессор — большой знаток сврего дела. Он никогда не подгоняет учеников, просит не принимать неудачи близко к сердцу, дескать, завтра все пойдет на лад. Это типично венский характер. Но если быть полностью искренним, то лично я ничему у профессора Вербы не научился ни как у интерпретатора, ни как у аккомпаниатора. Все, что касается трактовки немецких Lieder, я выработал либо самостоятельно, либо во время занятий с Паолой Новиковой. Несмотря на русское происхождение, она очень тонко понимает Lieder.

Меня иногда спрашивали, почему одни пианисты становятся аккомпаниаторами, а другие — солистами. Линия раздела лежит во времени, когда перестают интенсивно упражняться на инструменте. Солист-пианист должен начать играть рано, еще маленьким ребенком, и в дальнейшем заниматься шесть-семь часов в день. И так продолжать в течение всей карьеры.

У аккомпаниаторов такого времени нет, часто вследствие того, что перевешивают другие интересы. У Вербы, например, педагогическая деятельность и выступления в печати в качестве музыкального критика, он также композитор и председатель различных музыкальных обществ. У Джеральда Мура это поездки с лекциями и книги по конкретным вопросам данного вида искусства. У Яна Айрона есть ученики, он ведет курсы и даже занимается дирижированием.

А после того как концерт закончен? Да, мы отправляемся куда-нибудь вместе, мой аккомпаниатор и я. Мы оба довольны, что концерт прошел хорошо, забываем про музыку и проводим остаток вечера спокойно, едим что-нибудь вкусное и рассказываем друг другу разные истории. Так мы и расходимся, а когда встречаемся в следующий раз, надо попросту все начинать сначала со всеми приготовлениями и репетициями. Вот потому так важно чувствовать друг к другу взаимную симпатию.

Призыв, звучащий в голосе

Я готов повторять сколько угодно, что моя библия художника —«Нюрнбергские мейстерзингеры», там Ганс Сакс поет, что искусство всегда для художника должно быть превыше всего. Это для меня очень важно. Это означает, что в семье художника могут происходить какие угодно личные трагедии и несчастья, но ничто не должно касаться его художественной деятельности. Артист должен сосредотачиваться на своей задаче, все остальное имеет вторичное значение.

Так обстоит дело для меня.

Я считаю, что оперное искусство — величайшее из всех сценических искусств, ведь цель его состоит в том, чтобы вызвать переживание красоты. Больше всего я хочу, чтобы публика все время находилась в состоянии блаженства.

Того же самого я добиваюсь, когда даю концерт. Все годы я старался развить свой голос, при помощи техники заставить его производить красивые звуки. Я также стараюсь выразить разные душевные состояния при помощи голоса, передать эти чувства слушателям и тронуть их сердца.

Трудно анализировать, почему публику что-то трогает, что-то захватывает. Может быть, это какой-то призыв, звучащий в голосе, призыв к общению. А может быть, выражение печали или чего-то необычайно яркого. Если певец тонко исполняет роль Скарпиа в «Тоске», он может пробудить симпатию в публике вопреки тому, что сам образ малосимпатичен. Если публика ненавидит его, то это для него своеобразный триумф: ему удалось вызвать те чувства, которые он хотел.

Но все же дело не ограничивается тем, чтобы просто иметь красивый голос. Надо вложить в исполнение внутреннюю силу, ту искру, которая способна воспламенить людей в зрительном зале, заставит поверить в то, что им преподносят. Худшее, что может случиться,— это когда в зале сидит совершенно равнодушная публика. Для того чтобы добиться контакта, надо угостить слушателей той индивидуальностью, какая у тебя есть. Про себя я знаю, что я не какой-нибудь там бык на корриде, которому стоит только появиться на арене, как публика уже в неистовстве воет. Бывают такие сценические индивидуальности. Им не надо даже рта открывать для того, чтобы привести всех в экстаз.

У меня нет никаких данных, чтобы соперничать с ними. Выходя на сцену, я кротко думаю, что обязательно должен сейчас спеть как можно лучше для тех, кто меня слушает. Это, однако, не мешает включаться определенному внутреннему излучению.

Люди чувствуют мою внутреннюю волю достичь взаимопонимания. Но все же реакция публики может разниться от выступления к выступлению. Любой тенор знает, что в определенных партиях есть определенные высокие ноты, и, если спеть партию так, чтобы верхи были тонко и красиво сделаны, можно быть уверенным в диком неистовстве публики. Но такую победу я считаю дешевой, слишком легкой. Под соучастием публики я понимаю совсем другое. Если я, к примеру, в первый раз пою Бельмана, я нервничаю до смерти. Выступая в Дроттнингхольмском придворном театре и в Национальном музее летом 1976 года, я был не очень уверен в своей трактовке Бельмана, в правильности приближения к нему. Но я пел таким образом, что увлек публику за собой.

Но иногда нервозность, возникающая в подобных положениях, может привести к неверному пониманию, кто-то может подумать, что ты безразличен к исполняемому, поешь без разбору. Помню, какая-то газета написала после бельмановского концерта: «А заботится ли он на самом деле о том, чтобы петь так красиво?»

На самом деле это моя нервозность перелилась через край и дала четкое ощущение равнодушия. Но действительность была как раз полной противоположностью тому, что думали критики, — в самой высшей степени я забочусь о том, что петь и как петь. И для актеров первый выход в какой-то роли бывает неимоверно трудным, ведь не можешь еще представить себе реакцию публики. Но если попросту делать регулярные перерывы на отдых между периодами интенсивной работы и научиться разряжаться, то будешь, как правило, в форме. Если потом выходишь в переполненный зал, это зажигает. Нервозность становится конструктивной, она обеспечивает непосредственный контакт с публикой, которая чувствует себя вовлеченной в творчество. В таких случаях получаешь огромное удовлетворение, хотя оно, естественно, бывает преходящим. А если просто выходишь на сцену, будучи уверенным в своем деле, и поешь как заведенный, все превращается в рутину.

Пожалуй, самый увлекательный для меня ракурс творчества — это способность воспринимать и усваивать разные стили. Мне не доводилось читать в рецензиях ничего забавнее того, что один из критиков написал после моего концерта в Вене в ноябре 1976 года. А написано было примерно следующее: «Гибкость Гедды — нечто абсолютно уникальное. Когда по программе он перешел к испанским песням, его голос неожиданно стал испанским…» Приятнее похвалы я просто не могу представить, ведь именно этого я и хочу достичь, для этого и призываю на помощь всю свою

фантазию. Если исполняю что-то французское, стараюсь сблизиться со всем французским, насколько это было когда-нибудь возможно, хочу добиться ажурности, прозрачности.

Таким способом я всегда и продолжаю всю работу. Так распределяю ее, чтобы избежать монотонности, чтобы не петь все время одно и то же, не звучать одинаково.

Конечно, музыка в свою очередь существенно влияет на мою частную жизнь. В последние годы я заметил, что стал нервным, беспокойным, каким-то дерганым. Может быть, это связано с недостатком терпения, когда учу что-то новое — оперу, романс или партию в оратории,— возникает желание продвигаться вперед побыстрее. Мне стала свойственна поспешность. Больше не могу сидеть и заниматься одним и тем же месяцами. Конечно, шлифую каждую вещь я бесконечно, но прежде всего хочу получить общее представление о ней, в полной мере овладеть новым материалом.

Прежде, в молодые годы, все было иначе. В отношении вокальных занятий у меня было неиссякаемое терпение. Я работал по пятнадцать часов в сутки, причем все это время получал удовольствие. Тогда я понимал, что развитие певца и вообще любого художника происходит по определенной схеме: сначала следуют триумф за триумфом, а потом приходит период стагнации, застоя. И потому надо неутомимо работать, углубляясь в неизведанное, чтобы преодолеть этот порог.

Но теперь, когда я так много умею в своем деле, появилась эта самая нетерпеливость. Она, можно сказать, действует отрицательно даже на мою личность в целом. Из-за нервозности и взвинченности я стал чувствителен ко многим вещам. Волнуюсь, если при работе над оперой бывают какие-то нелады, в результате чего на премьере бывают ненужные накладки. Более того, мое волнение не ограничивается собственной ролью, я не могу не думать о спектакле в целом, не хотеть, чтобы все в нем было одинаково гладко. Меня действительно злит и выводит из равновесия, если я замечаю, что не все предъявляют к себе столь же высокие требования, как я.

Больше всего я пел в «Метрополитен», сейчас позади уже восемнадцать нью-йоркских сезонов. Когда там планируют ставить оперу, для которой я, может быть, подойду, меня просят зайти в дирекцию, где совещаются дирижер и режиссер планируемой постановки. В большинстве случаев я принимал приглашения, потому что это всегда были интересные произведения.

В иных случаях приглашение приходит с другой стороны. Иногда это бывает сам главный режиссер оперы, иногда мой

импресарио в соответствующей стране. В Германии чаще всего оперные театры обращаются к импресарио, то же самое в Вене. Импресарио получает сведения, кто будет ставить оперу, кто дирижировать, кого предполагают пригласить на остальные роли. Если выясняется, что партию сопрано будет исполнять певица с крепким голосом, которая, я знаю точно, станет изо всех сил стараться перекричать меня, то я после стольких лет певческой карьеры вполне могу отказаться от участия в постановке, и никто на меня не обидится.

В начале карьеры приходится отвечать согласием на все приглашения. Думаешь: так важно выступить в видном театре, может быть, потом пригласят в «Мет», или в «Ковент-Гарден», или в «Ла Скала». Думаешь, шанс никогда не выдастся во второй раз. Но если не совсем уверен в том, что все отработано до конца, если не чувствуешь, что справишься, да еще с блеском, лучше отказаться. После неудачи второго шанса тебе действительно не дадут. Руководителям оперных театров наплевать, что у певца после такого дебюта ломается все будущее. Они заняты одним: ищут н вый голос, и все.

Но если развиваться в правильном направлении, сразу начинаешь получать новые приглашения. Что выбирать, от чего отказываться — этому меня научила моя учительница Паола Новикова. Я рассказывал ей о полученном предложении, она быстро отвечала: «Нет, нет, это немыслимо рано для тебя, ты только себе повредишь». В других случаях она восклицала с радостью: «Ну конечно, обязательно спой эту партию, она просто создана для тебя!» Вот такие советы может получить молодой певец, если у него умный учитель.

Как и у большинства других певцов, мои выступления расписаны на три-четыре года вперед, это связано с тем, что оперные театры часто задолго планируют график спектаклей. Прежде чем принять другие приглашения, я должен ждать ответа от «Мет», в какие периоды они хотят меня занять в спектаклях. Они всегда информируют меня вовремя.

Когда мой сезон в «Мет» расписан, я сообщаю своим импресарио, в какие периоды года я свободен. Тогда в мою программу встают спектакли в европейских театрах, но я оставляю себе окна. Они нужны на тот случай, если подвернется что-то интересное, что доставит мне особое удовольствие.

Если я соглашаюсь принять участие в паре опер на сцене «Мет», в целом вместе с репетициями и спектаклями это составляет примерно два месяца работы. Сначала репетируют одну оперу в течение нескольких недель, за этим следуют спектакли. Во время этих представлений начинаются репетиции

следующей вещи, а потом наступает черед новых спектаклей. Когда запланировано возвращение в Европу, то надо иметь по крайней мере неделю передышки. Раньше, когда я был молод и бесстрашен и к тому же физически очень крепок, я тянул выступления, спланированные страшно густо. Благодаря быстроте нынешних перелетов теоретически можно сегодня вечером петь в «Мет», а завтра выходить на сцену в каком-то европейском театре. Многие так и делают — они нисколько не заботятся о репетициях, просто приземляются в данном городе и через несколько часов выходят на сцену. Если это становится привычным (цель одна — заработать побольше денег), больше десяти лет на сцене не протянуть.

Приняв предложение участвовать в новой постановке какой-то оперы, я начинаю с того, что изучаю произведение целиком, музыкально и текстуально. Быстрее всего дело идет, если сидишь дома за пианино и поешь фразу за фразой, сцену за сценой, повторяя до тех пор, пока музыка и текст не сольются воедино и не останутся в памяти. Потом я люблю все время возвращаться к произведению, хорошо иметь его при себе во время поездок. Перед сном имею обыкновение полистать клавир. Всю вещь до конца я всегда знаю наизусть.

Но, к сожалению, некоторые певцы приходят на первые сценические репетиции чистые как стеклышко и выучивают партию во время репетиций. Этот метод я ненавижу — во-первых, это еще больше нервирует меня, во-вторых, ничего хорошего из этого никогда не выходит. Можно, конечно, оставить некоторые вещи на репетицию с концертмейстером. Он ведь точно знает требования дирижера, может по секрету кое-что сообщить об особенностях работы, о его специфических пожеланиях. Обычно работа со всем ансамблем начинается за две недели до премьеры, а если произведение сложное, часто репетиционный период увеличивается до трех-четырех недель.

Все репетиции идут под музыку, вначале под рояль. Зато на этих ранних стадиях мы не поем. Разумеется, мы тем самым экономим голос, но, когда режиссер приступает к разработке мизансцен, приходится петь в полную силу несколько раз, чтобы увидеть, как функционирует весь аппарат. Во время репетиций я, как правило, каждый день прохожу по небольшой сцене, в которой пою в полную силу. Это полезно, потому что потом, когда надо будет выйти на сцену, придется думать совсем о другом.

Насколько я знаю, был единственный режиссер, который требовал, чтобы певцы пели во время всех репетиций. Это Вальтер Фельзенштейн в берлинской «Комише Опер». Он достигал

замечательных результатов. «Сказки Гофмана» в его постановке стали знаменитыми на весь мир, спектакль был снят на пленку. «Травиата» Фельзенштейна тоже войдет в историю оперы. Я никогда не работал с ним, но думаю, вот в чем он был прав безусловно: когда на всех репетициях и играешь, и поешь, достигаешь той высшей выразительности, которая только возможна. Но у певцов изнашиваются голоса. Поэтому встает вопрос — чем надо жертвовать, голосами певцов или качеством спектакля?

Когда мы переходим к разработке мизансцен для оперы, движения здесь не бывают столь строго расписаны, как в балете, просто в определенном радиусе можно совершить определенные движения. Сначала мизансцены даются как скелет, и режиссер рассказывает в основных чертах, как он представляет себе целое. Уже во время работы, позже, он переходит к деталям и выстраивает замысел до завершения, вплоть до обнадеживающе полнозвучного представления.

Это, как мне кажется, конструктивный способ работы. Но, к сожалению, есть ряд безмозглых режиссеров, которые как раз в тот момент, когда все сценически отрепетировано, внезапно решают, что надо все без исключения менять. Они для меня принадлежат к породе худших людей, каких только можно встретить в жизни.

Костюмы — это само по себе целая драма: как правило, они бывают готовы в последний момент. Получается это не из-за портных, виной то обстоятельство, что в мастерских часто не хватает народа. В парижской Опере с костюмами вообще полная неразбериха, там, бывает, у актера просто нет возможности ни разу порепетировать в костюме. То же и с декорациями…

Последняя стадия в подготовительной работе — репетиции с оркестром. Если произведение сложное, такие репетиции начинаются за неделю до премьеры. Если опера трехактная, прорабатывают по акту в день. Без костюмов. На четвертый день поют в костюмах без грима, на пятый дается предварительная генеральная в костюмах и гриме. Эта репетиция по экономическим соображениям может проходить и без оркестра, платить целому оркестру слишком дорого.

На шестой день идет последняя генеральная. Тогда декорации уже на месте, все исполнители в костюмах и гриме, оркестр в полном составе. В «Ковент-Гардене» на генеральную приглашают членов общества «Friends of Covent Garden», в «Метрополитен»— так называемую Гильдию Метрополитен-опера. Оба эти общества состоят из людей, которые жертвуют деньги на театры. Эти поклонники оперы ходят зачастую и на премьеры, но

я знаю, что особенно они любят генеральные, потому что там все вдруг может пойти к черту. Они считают, что это вносит в спектакль изюминку.

Если говорить о том, что происходит в психологическом плане во время репетиционной работы, то как раз в те минуты, когда слышишь, как музыканты настраивают инструменты на первой оркестровой репетиции, и появляется первая нервозность. Но вот действие начинается, и напряжение отступает… Мука возобновляется на генеральной и в день премьеры, когда в зале уже сидит публика. Тут вдруг понимаешь, что все выглядит до ужаса бледно, а там, по ту сторону рампы, сидят люди, которые заплатили большие деньги, чтобы посмотреть этот спектакль, и необходимо сделать все от тебя зависящее в той зловещей атмосфере, которая сейчас воцаряется в театре.

За неделю до премьеры ходишь среди коллег, взвинченных точно так же, как ты, а дирижер с режиссером, может, к тому времени и вовсе рассорились. Но даже в самых тягостных обстоятельствах я привык думать, что это, слава богу, не может длиться вечно. Рано или поздно любой день кончается. Такая установка меня успокаивает, я могу отправиться домой и отвлечься чем-нибудь другим.

В день премьеры я долго сплю утром, чтобы чувствовать себя совершенно отдохнувшим. Прежде чем идти в театр, распеваюсь дома. Если живу в отеле, совершаю прогулку, почти часовую, до театра и распеваюсь там. Потом возвращаюсь домой и снова сплю. В театр являюсь весьма заблаговременно, чтобы, прежде чем гримироваться, снова распеться. Когда работаю в «Ковент-Гардене» или венской Опере, я обычно снимаю квартиру, где у меня не всегда есть пианино. Да оно мне, собственно, и не нужно. Слух так натренирован, что я могу, начав с низов, подниматься все выше и таким образом пройти все то, что буду петь.

Обычно уже после первого акта во время премьеры можно почувствовать, что все получается хорошо. Тогда дальше спектакль идет легко и без напряжения. Друзья и поклонники забегают в гримуборную и выражают свое восхищение, а это так прекрасно!

После премьеры идешь куда-нибудь поесть, а когда возвращаешься домой, заснуть сразу, конечно, не удается — по-прежнему находишься во взбудораженном состоянии. Но я никогда не лежу без сна, дожидаясь утренних рецензий в газетах. Реакция критиков теперь интересует меня куда меньше.

Однако обстановка складывается совсем по-иному, когда приезжаешь на какой-нибудь спектакль в качестве гастролера. Обычно получается так, что времени едва хватает на обсуждение

хотя бы самых важных вещей с партнерами. Музыкально проходишь спектакль наскоро, а потом сам проворачиваешь все на слух. Но бывает, что партнерша вдруг делает что-то совсем не так, как договаривались, и тогда все внутри так и обрывается.

Я лично терпеть не могу работать в таких условиях. Охотнее всего я принимаю приглашения на гастроли в «Ковент-Гарден»: там приняты регулярные репетиции. Но, увы, мало какой театр предлагает столь благоприятные условия. В таком хорошем театре, как венская Опера, этого просто не бывает. Имея за плечами многолетний опыт, я, вероятно, имею право настаивать по крайней мере на паре репетиций. Когда осенью 1976 года я был в Вене и пел «Риголетто», певцу, многократно исполнявшему заглавную партию, естественно, все казалось утомительным и однообразным. Но тут я ему сказал: «Дорогой мой, я не пел Герцога в вашей постановке десять лет, ты должен войти в мое положение и пройти всю оперу хоть один разик, чтоб я примерно знал, как и что вы делаете». Тогда коллега ответил мне: «Разумеется пройдем, если надо».

На следующее утро был устроен музыкальный прогон с дирижером и всем ансамблем солистов. После перерыва на ленч снова провели репетицию с ансамблем и оркестром, отыграли спектакль как на генеральной. Вечером в театре был очередной спектакль, и я мог быть полностью спокоен, поскольку считал, что все проработано как следует. Но в последующие годы, напротив, в Вене бывало много спектаклей, которые шли не очень хорошо из-за недостатка репетиций. Венская публика, горячо любящая музыку, была совершенно вне себя.

В оставшиеся мне годы карьеры я хочу полностью исключить для себя все театры, в которых условия работы стали невыносимыми из-за забастовок и разных профсоюзных диспутов.

В Вену я бы, с удовольствием приехал еще раз: у них в репертуаре есть много ролей, которые подходят мне до сих пор. Театр, в котором я, пожалуй что, чувствую себя лучше всего,— это стокгольмская Опера, хотя дома я пел не так уж часто. Но все же дебютировал я в Стокгольме и исходное образование получил там. На второе место ставлю для себя «Метрополитен», с его радушием и прекрасными условиями работы. Хорошо я себя чувствую и в «Ковент-Гардене», частично это связано с музыкальным руководителем театра Колином Дэвисом. Очень тепло, сердечно отношусь я и к Мюнхену с его горячей публикой.

Неуютней всего мне в парижской Опере и в итальянских театрах, где царят постоянный шум и неразбериха. Если все в порядке с рабочими сцены, значит, будет скандал с оркестром и хором. Вся их суетливость очень действует на творческое рвение

артиста. Забастовки, конечно, основаны на экономической трещине, проходящей между оперными знаменитостями и остальным персоналом театра. «Трещина»— это не совсем верное слово, в смысле зарплаты это, скорее, пропасть. Особенно в парижской Опере и миланской «Ла Скала».

Рабочие сцены в театре столь же необходимы, как и певцы, и руководство и артисты в этом единодушны. Но, увы, рабочие сцены пользуются такими сильными мерами, что приходится говорить о самом настоящем давлении. В их действиях нельзя заметить и следа уважения, которое по крайней мере я испытываю по отношению к опере и театру вообще. Для меня опера — это храм искусства. И у костюмеров, гримеров, гардеробщиц и многих рабочих оперы я замечал такую же любовь к работе. Они считают службу в театре своего рода привилегией по сравнению с работой на какой-нибудь фабрике.

Но эти чувства встречаются все реже… Если, например, в «Ла Скала» назначается репетиция, хор может внезапно отказаться петь, потому что у них как раз началась забастовка. Там, как и в Париже, профсоюзы пропитаны сильным левацким духом и по отношению к солистам настроены крайне враждебно. И все же никак не высокие гонорары звезд осложняют в настоящее время работу театров, ведь именно звезды позволяют добиться аншлага, притом с удвоенными или даже утроенными ценами на билеты. Нельзя переводить искусство в политическую плоскость. Когда сравнительно недавно в «Ла Скала» было собрание, один рабочий сцены встал и выкрикнул: «Долой певцов! Все они дармоеды!»

Иногда случается что-нибудь не столь страшное, скорее смешное. Я пел на сцене «Ла Скала» в «Кармен». В конце первого акта Кармен хочет убежать, но ей преграждают путь солдаты, Кармен надо оттолкнуть их, и тогда по мизансцене солдатам полагается упасть, чтобы дать возможность цыганке сбежать на свободу. В том спектакле Кармен толкнула солдата, а он будто прирос к полу. Она попробовала сдвинуть его еще раз. Он остался столь же неколебимым. Молодой человек, оказывается, устроил забастовку. Началась она как одиночная, но вскоре получила самое широкое одобрение других статистов. Этот парень считал, что коли он по роли должен падать навзничь, то и платить ему за его блестящие достижения надо больше.

Но нам, артистам, вовсе не смешно работать в театрах, где профсоюзам удается отравить атмосферу. Когда в 1975 году я пел Фауста в парижской Опере, было много неприятных сцен. Началось с жалобы рабочих сцены на то, что декорации слишком тяжелые, и с этим я мог согласиться. Но с другой стороны, то была всего лишь одна декорация, им надо было всего лишь один-

единственный раз принести ее на сцену и там установить. После представления они, разумеется, обязаны убрать декорации. Но в антракте работы не было никакой: они просто сидели по углам, дремали или курили. И вот рабочие сцены потребовали повысить ставки из-за того, что декорации слишком тяжелые. Дирекция отказалась. Тогда профсоюзы запретили своим членам выполнять работу. Театр решил давать спектакли без декораций, и получилось почти что ничуть не хуже.

Когда рабочие сцены увидели, что публика приходит в театр слушать пение и музыку, они были озадачены и явно сникли. Чтобы как следует отыграться на нас, они повесили в зрительном зале огромный плакат. Он свисал с потолка, публика могла прочитать текст, написанный гигантскими буквами: «Мы требуем справедливо решить наше требование о повышении заработной платы!» Главный режиссер попытался найти кого-нибудь, кто бы мог снять эту штуку. Все отказались. Убрать плакат — это значило бы стать штрейкбрехером.

В этой связи я хочу сказать еще об одном обстоятельстве, с которым нам приходится сталкиваться в театрах. Теперь все помешались на том, что надо работать группой, что все в коллективе обладают одинаковым правом голоса. Но чем кончается дело в таком коллективе? Люди тратят уйму времени на глупую болтовню, а спектакли выходят никуда не годные. Посмотрели бы вы, что происходило в стокгольмской Опере, когда балет стал распоряжаться собой сам. Кончилось все катастрофой, и пришлось-таки пригласить компетентного главного балетмейстера.

В современном обществе зашли так далеко, что считают, будто сильная власть совершенно то же самое, что фашизм. Если дирижер или режиссер вдруг попросит рабочего сделать то или иное, тот может отказаться, потому что следует приказу своих авторитетов восставать против всех прочих авторитетов. Удивительно, что, когда такое коммунистическое мышление проявляется вне Советского Союза, находятся артисты, которые принимают его и сидят, почтительно цепенея. И, наоборот, на родине коммунизма художников ценят необычайно высоко.

Я обеспокоен будущим наших театров. Если описанная мной система будет распространяться и впредь, это начнет отражаться на качестве спектаклей. А ведь так легко разрушить хрупкое искусство театра!

Минута признания коротка

Я уже говорил, что воспринимаю пение как призвание, своего рода миссию. Я получил голос как дар свыше и этим даром должен распорядиться с умом. Но этим, вероятно, вся истина еще не исчерпывается. Когда я впервые в жизни услышал концерты Беньямино Джильи и Юсси Бьёрлинга и подпал под очарование их мастерства, разумеется, это меня зажгло, захватило. Во мне самом появилось безумное желание счастья — счастья от сознания того, что привел своим голосом в состояние экстаза огромную толпу слушателей. Потому что я понимал: это действительно счастье.

Конечно, весьма вероятно, что в такой артистической карьере, как моя, определенную роль играет потребность отстоять себя, компенсировать свои слабости и, возможно, трудное детство. Я не думаю, что существенное значение имело здесь желание добиться всеобщей любви, которая бы принесла с собой внимание к собственной персоне.

Публика всегда с удовольствием рассказывает об эгоизме артистов, но зачастую такая черта характера бывает преходящей и связанной со временем восхождения. Вокруг тебя слишком много всего, а единственное, о чем в это время думаешь,— как достичь своей цели. Это время решительных действий, и действительно, по отношению к тому, что встает поперек дороги и не может способствовать карьере, часто поступаешь очень эгоистично. Карьера певца включает в себя великое множество самых различных элементов, которые, как в головоломке, должны соединиться воедино и дать цельную, красивую картинку. Надо успевать учить достаточно большой репертуар, который к тому же должен быть верно отобран. Нужно успеть повстречать всех людей, которые облегчат путь к цели. В театре, возможно, придется бороться с соперниками — есть певцы, которые считают, что только они имеют монополию на определенные роли, и всем другим с превеликим удовольствием ставят подножки. И все это происходит в атмосфере всеобщей зависти.

Но в основе нашего эгоизма, мне кажется, лежит материя нашего искусства — она ведь не принадлежит к реальной осязаемой действительности. Нашу действительность во многом труднее постичь: мы не можем взять в руки результат своей деятельности. Стоя на сцене, я бываю неимоверно нервозен, полностью сконцентрирован на одной цели: дать другим наслаждение прекрасными звуками пения. Моя цель — это тот эффект, который я могу произвести на публику. В тот час, когда

публика оказывает мне теплый, сердечный прием, я чувствую, что живу, и живу не напрасно.

Но минута признания коротка. Потом снова приходят страх и беспокойство — я начинаю нервничать, как все пройдет в следующий раз.

Не думаю, что успех изменил меня в худшую сторону. Я старался сохранить свое первоначальное «я», но зачастую моя стеснительность представала мужиковатостью, упрямством. Я не принадлежу к тем людям, которые с первого знакомства похлопывают других по плечу. Многие думают, что это у меня от высокомерия. У меня нет ни времени, ни сил помогать всем благотворительным организациям, которые мне звонят,— за это на меня тоже часто обижались, но, если бы я отвечал согласием на все подобные приглашения, я бы давным-давно кончился как певец.

Но зато я не пал жертвой жадности, обычного атрибута славы. Все, что необходимо жене или матери, я им обеспечиваю. Но никогда я не предпринимал каких бы то ни было усилий для того, чтобы вложить мои капиталы в выгодное предприятие. Хотя раньше я работал банковским служащим, мне не приходило в голову перемещать деньги из одного вложения в другое — охота была обзаводиться головной болью! У меня есть коллеги, которые сами занимаются акциями и ценными бумагами, целые дни они проводят на бирже, иногда несут огромные убытки — ведь в деловых сферах нельзя предвидеть многое наверняка.

Даже если завтра я потеряю голос, я все же это переживу, а мои близкие не обязаны будут страдать и мучиться.

Мне кажется, я имею право не винить себя в зависти по отношению к другому коллеге, у которого, может быть, голос даже красивее, чем у меня. Я никогда не думал: «Ну почему мне не дано быть единственным обладателем такого дара?» И я вовсе не огорчаюсь из-за того, что есть певцы, к которым публика относится с большим вниманием и страстью. Но зато именно карьера привила мне те вспышки гнева, при которых совершенно утрачиваешь здравый смысл.

Тщеславие тоже можно считать прямым следствием успеха, но, во всяком случае, мне кажется, я сумел использовать его как движущую силу в работе. Притом я не погряз (во всяком случае, пока еще не погряз) в том виде тщеславия, которое состоит в постоянном желании отражаться в собственном блеске. В начале моей карьеры я встречал слишком уж много артистов такого сорта, и эта черта вызывала во мне отвращение, отпугивала меня. Но, разумеется, и у меня бывают часы, когда я испытываю удовлетворение, думаю, что я поразительно хорошо пою. Однако

тут же приходит страх, что я буду смешон в глазах других людей, если не стану скрывать свое чувство превосходства. В такие часы я стараюсь отбиться от славы — она-то, возможно, и разжигает чувство самодовольства,— заставляю себя думать о том, что энтузиасты и льстецы просто-напросто извлекают собственную выгоду за мой счет. Я внешне мягок, знаю, что многие думают про себя: «Ага, с этим можно делать все что захочешь». Но когда огорчение делает меня жестким, я стараюсь сберечь свои слабые стороны и свою несколько мягкую, нежную натуру от чужих посягательств.

Факт остается фактом — меня довольно часто вводит в заблуждение внешность человека. Занимаясь сценическим искусством, я прежде всего наблюдаю за тем, как люди ходят, сидят, как себя ведут, как посылают взгляд — все в таком роде. Меньшее внимание я обращаю на их интонацию.

Думая о том дне, когда карьера моя кончится, я понимаю, что не стану тосковать о театре. Продолжать петь я буду до тех пор, пока голос мой будет соответствовать требованиям, пока у меня будет доставать физических сил спеть целую оперу от начала до конца. С моей техникой я с уверенностью могу продержаться еще не меньше пяти лет. Разумеется, мне придется перейти на такие роли, в которых тенору не требуется представать в виде юного возлюбленного, пылкого и страстного. Смехотворно изображать Ромео, когда тебе за пятьдесят, даже если фигура по-прежнему стройна, а голос не утратил свежести. Ведь в жестах и в способе двигаться все равно проявится возраст. На 1978 год я получил приглашение в Гамбург петь в «Травиате», думаю, мне пока что можно играть Альфреда, хотя он находится в невиннейшем возрасте по сравнению с моим. Но это, пожалуй, будет в последний раз.

Кроме того, мне придется отказаться от всего, что особенно заставляет напрягать голос, в чем много форсированных высоких нот. От таких опер, например, как «Фауст» и «Сказки Гофмана».

Гофмана я спел, по-видимому, в последний раз в парижской Опере зимой 1975 года. Роль трудна для голоса моего типа, и партия в целом изнурительна. Но представление 1974 года, которое ставил в качестве режиссера молодой гений Патрис Шеро, принадлежит к самым умным и тонким спектаклям, в которых я когда-либо участвовал. Все постановки Шеро дискуссионны, вызывают либо стопроцентный энтузиазм, либо немыслимую ругань.

Шеро изображает Гофмана большим оригиналом, речь в спектакле идет не о красивых сказочках с нежно воспеваемыми лунными ночами в Венеции. Гофман — спившийся нищий поэт,

описывающий свои кошмары. Режиссер поместил действие в элегантный мир, воспроизводящий все то, к чему Гофман не имел доступа, а рядом протекает его собственное существование в грязи и распаде.

В прологе Гофман, поющий песенку о Клейнцаке, появляется небритый, в поношенном, неопрятном костюме, который все же носит следы былой элегантности. Видно, что он в нем валяется в грязи, всякий раз, приходя домой пьяным, спит прямо в одежде. В своей больной фантазии Гофман видит любимую женщину в трех обличьях, каждый раз вмешивается дьявол и забирает у него любовь. В одной из знаменитых сцен в женской роли выступает кукла, несчастный Гофман не понимает, что это игрушка, пока она прямо у него на глазах не разбивается вдребезги. Кукла в постановке Патриса Шеро была чудом современной техники. Она стоила 150 000 франков и была оснащена встроенным громкоговорителем. Певица стояла где-то за сценой, и через громкоговоритель голос вылетал изо рта куклы. Естественно, на премьере ничего не функционировало. Спектакль ведь шел не где-нибудь, а в парижской Опере.

Мне очень нравились идеи Шеро относительно роли Гофмана — мы ее тонко отработали. Мне довелось также пережить огромный личный успех — не только как певцу, но и как актеру. Однако те фразы, которые надо петь Гофману,— не только красивы, они к тому же обессиливающе трудны. И я думаю, что теперь кому-то другому придется сражаться со вконец спившимся поэтом.

А вот «Бал-маскарад» я собираюсь петь еще несколько лет, в вокальном отношении эта партия очень хорошо подходит моему голосу. К тому же королю в момент смерти было сорок шесть, разницу в возрасте нетрудно скрыть при помощи грима. Когда я исполнял «Бал-маскарад» в «Мет» в сентябре 1975 года, я как-то сказал в интервью, что у меня все как у Густава III: двойной подбородок, глаза, губы и парик. Я имел в виду бюст, который выполнил с натуры Сергель,— тот, который стоит теперь в Национальном музее. На этом портрете король выглядит примерно таким же полнолицым, как я.

Меня спрашивали, почему Верди выбрал события, разворачивающиеся вокруг Густава III, в качестве темы для своей страстной, насыщенной эмоциями музыки. Первоначальное либретто Эжена Скриба носило название «Густав III, или Бал-маскарад», было оно написано вовсе не для Верди, а для Франсуа Обера. В этой версии опера была поставлена впервые в 1833 году в Париже. Верди заинтересовался этой темой, но по тем временам изображение на итальянской сцене убийства королевской особы

было шокирующим. Чтобы не поссориться с княжеским двором, Верди попросил своего либреттиста Антонио Сомму перенести действие в Бостон, дабы убит был всего-навсего английский губернатор. Только в 1935 году в Копенгагене действие было возвращено на шведскую почву.

Я, кажется, использовал кое-что из трактовки роли, предложенной Йораном Йентеле, а также свои собственные наблюдения, сделанные мною на спектаклях в стокгольмской Опере. Молодой режиссер Фабрицио Мелано совершенно не имел собственной концепции и был благодарен за все советы — мне он дал полную свободу действия. Разница по сравнению со Стокгольмом состояла в том, что теперь мне приходилось полагаться только на собственную интерпретацию.

Рецензии на мою трактовку Густава III в преобладающем количестве были положительными. Большинство критиков обратили внимание на мои старания дать образу шведского короля какие-то личные акценты, оценили мои усилия уйти от шаблонного рисунка роли.

После этого я пел в новой постановке «Бала-маскарада» в «Ковент-Гардене», это был февраль 1977 года. Я впервые исполнял партию Густава III в Лондоне, но спектакль венского режиссера Отто Шенка лишь немногими существенными чертами отличается от постановки Йорана Йентеле.

Есть и другие оперы, которые я могу продолжать петь, одна из них — «Вертер» Массне. Конечно, Вертер — молодой человек, но в роли есть столько черт, которые совпадают с моей собственной личностью, что я спокойно справляюсь с задачей. Вертер столь же сентиментален и меланхоличен, как и я сам. Я отметил свой 25-летний сценический юбилей весной 1977 года тем, что впервые спел Вертера на сцене. Это было в Вашингтоне, в Центре искусств имени Кеннеди.

Я брался за Вертера еще в 1956 году. Тогда меня пригласили спеть эту партию в парижской «Опера Комик». Но на пути встал мой американский дебют, и в тот раз я был вынужден отказаться от роли. Важное основание для отказа было чисто артистического свойства, я считал себя слишком молодым. Трудность оперы Массне заключается в том, что она очень длинна, и, кроме того, чтобы добиться разнообразной музыкальной выразительности, надо иметь опыт камерного пения. Нужно уметь петь pianissimo и при этом выражать чувства неимоверно интенсивно, насыщенно. А для этого требуется и техника, и жизненный опыт.

Через несколько лет я получил реальное приглашение спеть Вертера в «Мет», но в тот раз ответил, что попросту не хочу сейчас петь французскую оперу. Партия Вертера перешла к

Франко Корелли. Это вызвало бурную реакцию публики, настолько бурную, что я был совершенно смущен. На премьере устроили демонстрацию, вывесили плакат и разбрасывали листовки по залу: «Гедду на Вертера!» Корелли пел партию великолепно, но публика считала, что специалистом в отношении французских опер надо считать меня, а не его.

В следующий раз мы встретились с Вертером на концертном исполнении оперы в «Карнеги-Холл» в ноябре 1965 года. Концерт устраивало общество «Friends of French Opera», дирижировал Роберт Лоренс. Решение было, так сказать, полусценическим, то есть мы пели без партитур в руках, на сцене имелись кое-какие аксессуары, а в поведении певцов был намек на игру. Правда, мы были не в театральных костюмах — мужчины во фраках, женщины в вечерних платьях. Концерт имел огромный успех.

В 1968 году я сделал грамзапись «Вертера» с Викторией де лос Анхелес. Эту запись в дальнейшем стали классифицировать как «дефинитивную». Дирижировал Жорж Претр.

Весной 1977 года настал черед работать с Джорджем Лондоном в качестве режиссера, он руководил Вашингтонским оперным обществом в Центре искусств имени Кеннеди. В одном здании находятся концертный зал и оперный театр, вмещающий приблизительно две тысячи человек. Хотя зрительный зал столь велик, в нем есть ощущение интимности. Спектакль был действительно удачный. В почти статичной опере Массне движения немного, зато идет очень напряженное эмоциональное взаимодействие между Вертером и Шарлоттой. Шарлотту пела Джоан Грилло, американка итальянского происхождения. Мы основательно подготовились к работе, начав ее уже летом в Швейцарии. Джордж Лондон жил неподалеку от меня под Женевой. Он захватил с собой на несколько недель Джоан Грилло, и мы репетировали вместе. В дуэтах, посвященных сильной и несчастной любви, требуется основательная работа, если хочешь в полной мере выразить все те страдания, которые переживают молодые существа.

Кажется, я хорошо справился с ролью Вертера — во всяком случае, критика была в целом положительная. Теперь у меня есть все, что требуется в смысле жизненного опыта для этой трудной роли, и голос, который своими, казалось бы, скромными средствами может выразить сильные чувства. Все рецензенты также писали, что и фигура моя подходит для роли, к тому . же мне очень помог великолепный гример, который облагородил мое лицо и превратил меня в молодого человека. И вот, несмотря на то что я перезрел для Вертера, из моего вторжения в эту роль не вышло ничего малоприятного.

Мое время расписано до 1980 года, большая часть выступлений планируется в «Мет», там я приму участие также в двух новых постановках. Одна из них «Проданная невеста» Сметаны, другая — «Билли Бадд» Бриттена, где я буду петь капитана Вира. Возможно, две эти оперы станут последними моими премьерами в «Мет».

«Мет»— театр, в котором я пел больше всего, но часто я бывал там весьма короткое время за год. Я должен поблагодарить за многое прежде всего бывшего шефа «Мет» Рудольфа Бинга, при котором спектакли с моим участием стали транслироваться по радио и постепенно я дошел до максимальных ставок. Бинг был деловым человеком высшей пробы и требовательным во всем, что касалось артистов.

И все же я считаю, что «Мет» во времена Бинга во многом утратила свою старую прекрасную репутацию. Многие помнят времена, когда шефом был Гатто-Казац-ца, времена, когда пел Карузо, а за пультом стоял Тосканини. Конечно, без этих двух больших художников

Гатто-Казацца ничего бы не добился, но это была не единственная причина, по которой «Мет» в его время стала лучшей оперной сценой мира. И в течение многих десятилетий высшим достижением в карьере певца считалось выступление в той самой «Метрополитен».

Рудольф Бинг потянул театр в пропасть неразборчивости и дилетантизма. Он не разбирался в голосах — вот в чем дело. И совершал грубейшие ошибки, занимая хороших, профессионально крепких певцов в совершенно неподходящих для них партиях. К тому же в изобразительных решениях он тоже был не особенно компетентен.

Мы собирались ставить заново самую французскую из всех опер —«Манон» Массне. Бинг пригласил для этого режиссера Гюнтера Реннерта, специалиста по Вагнеру и до некоторой степени по Моцарту. В качестве сценографа был приглашен немецкий художник, дирижер был американский. Вместо парижской атмосферы в опере царил дух Мюнхена, знаменитого «Хофбройхауса». Я чувствовал себя неимоверно несчастным из-за того, что приходилось принимать во всем этом участие.

Постоянно совершая подобные ошибки, Бинг запятнал репутацию «Мет».

В конце зимы 1966 года состоялось последнее представление в помещении старой «Метрополитен» на 39-й авеню, прощальный гала-концерт. Программа длилась четыре с половиной часа, она состояла из 25 оперных отрывков, в которых участвовало 60 солистов и 11 дирижеров. Билеты стоили приблизительно по 200

долларов. И все равно много людей хотели во что бы то ни стало попасть на это гала-представление, ведь целая эпоха в развитии оперы уходила в историю.

В океане публики были и старые певцы, которые прежде пели в «Мет». Их пригласили на сцену, усадили в ряд и устроили всем овацию. Были речи, и чествование завершилось общим исполнением песни «Олд Лэнг Сайн». Одна из старых итальянских певиц, Личия Альбанезе, встала на колени и поцеловала пол подмостков.

Потом мы пели со сцены трио из «Фауста», вместе со мной его исполняли Джером Хайнс и Габриэлла Туччи. Мой голос был слышен последним, когда навсегда опустился занавес в оперном театре, которому насчитывалось восемьдесят три года.

Новая «Мет» находится в Линкольновском центре исполнительских искусств. Направо от оперы расположен зал Филармонии, налево — Театр штата Нью-Йорк. В этот замечательно красивый культурный комплекс входит также Джульярдская музыкальная школа. «Мет» построена в полуклассическом стиле и украшена огромными гобеленами Шагала, повешенными в гигантском окне у входа. Зрительный зал больше, чем в старой «Мет»: в нем 3800 сидячих мест и 200 стоячих. Но для нас, артистов, зрительный зал кажется со сцены вполне интимным.

Самым важным для певца всегда остается акустика. В «Мет» она идеальна, и в этом состоит одна из причин, по которым я с удовольствием там пою. Есть и еще одно: атмосфера между коллегами теперь очень дружественная и открытая.

Само переселение из старой «Мет» столько стоило, что долго еще не были оплачены все счета. Говорят, что только на строительство театра пошло пятьдесят миллионов долларов. Сезон 1975 года был настолько трудным в финансовом отношении, что нам, певцам, пришлось принимать участие в различных гала-представлениях, чтобы подсобрать денег и помочь «Мет». У них в бюджете не хватало четырех миллионов. Однако не гонорары певцов поглощают огромные деньги, скорее, в этом виновата гигантская административная машина.

Но «освящение» нового театра, к сожалению, стало полным фиаско. Сэмюэл Барбер специально по этому случаю написал оперу «Антоний и Клеопатра», ставил ее кинорежиссер Франко Дзефирелли. И вот итальянцу дали беспрепятственно пользоваться всей новой машинерией, в том числе кругом. Он распорядился заставить его тяжеленными декорациями и напихал туда уйму людей и животных — даже коров! На премьере все это провалилось вниз, в подвал, машинерия на целый сезон была

выведена из строя.

Катастрофа постигла и зал Филармонии, поскольку в результате неверной конструкции оркестр звучит там словно на исцарапанной, заигранной пластинке. Я пел в этом зале, и иначе как кошмаром назвать свое ощущение не могу. Даже если орать во всю мочь, звук распространяется всего лишь на несколько метров и сразу же полностью исчезает. Пришлось дополнительно вложить пять миллионов долларов, чтобы спасти положение. Но все равно идеальной акустика там не стала.

Мои поклонники, к удовольствию и радости певца, переместились вместе со мной в новое помещение «Мет». Самой преданной моей почитательницей в Нью-Йорке является некая Сандра, весит она примерно двести килограммов. Она мне пишет, хочет знать все даты моих выступлений. Живет Сандра в Нью-Хейвене, ей приходится ехать два часа на поезде туда и обратно на мои выступления. Вот какая бывает преданность.

Самый испытанный мой почитатель мужского пола, который верен мне вот уже много лет,— бродяга. Он в принципе не пропускает ни единого представления в «Мет», неизменно присутствует на своем стоячем месте каждый вечер. Часто мы, артисты, платим за билет для него. После спектакля он является к нам, здоровается, благодарит за вечер. А ведь не так уж много людей пропускают за кулисы в «Мет»! Этот бродяжка одет в лохмотья и выглядит так, словно живет в водосточной канаве. У него один-единственный зуб, но зато его он тщательнейшим образом чистит — когда наш меломан смеется, зуб сияет, как крошечный фонарик. А смеется он часто. Я как-то спросил его, не хочет ли он сфотографироваться со мной, но он наотрез отказался.

Не знаю, в каком направлении может развиваться оперное искусство, но я полагаю, что Моцарт и другие классики всегда найдут себе место в репертуаре театров. Мы ищем приятных переживаний, радость кажется нам естественным чувством, мы избегаем насилия и страданий. Почему же и музыка не должна говорить с нами об этом? Классики — такие, как Моцарт, Бетховен, как мой любимец Чайковский,— могут звучать, не наскучивая, каждый день. Что касается Чайковского, мне кажется, в его музыке многое созвучно мне. Я чувствую в ней порывистые метания от глубокого отчаяния к внезапному обжигающему счастью — все это так характерно для души русского народа.

Созданное Моцартом — загадка, тайна, многие вещи производят впечатление чего-то неземного, и это переживание надо попытаться объяснить. Я считаю, что чистота, ясность музыки Моцарта связана с тем, что он выпил полную чашу

человеческих эмоций — от радости до муки. Но даже самое трудное выступает у него как прекрасное и легкое, он дает это нам в таком облагороженном виде, что даже трагическое у Моцарта может наградить нас радостью и счастьем.

Многие прекрасные музыкальные произведения классической эпохи появлялись на свет благодаря тому, что короли и князья в Европе заказывали композитору музыку для придворной капеллы. Первые оперы также были написаны для исполнения при дворе.

Не думаю, чтобы у больших мастеров была некая специальная свобода, когда дело касалось сочинения музыки. Для того чтобы заработать на жизнь, они были принуждены делать то, что просили заказчики. То же самое происходило и с сочинителями церковной музыки — папы и епископы выступали в роли самых требовательных хозяев. Многие композиторы вступали в конфликты с сильными мира сего, лучшим примером тому может служить Моцарт — у него часто бывали трудности с исполнением его произведений. То же самое у Шуберта. Оба просто голодали…

Постепенно классическая музыка вырвалась из узкого придворного круга и распространилась по театрам. Но музыка в театрах была увеселением, к которому долго не питали никакого уважения. Знать являлась на спектакли с опозданием, она приезжала насладиться пением очередного фаворита — сопрано, тенора или кастрата, который должен был блеснуть в знаменитой арии. Столь же охотно люди использовали театр как место для светского общения, и это продолжалось вплоть до начала XX века.

В «Мет» есть определенная категория зрителей — этакая элегантная публика, которая явно дает понять, что она ходит на премьеры ради собственных целей, а вовсе не для того, чтобы послушать оперу. Вспоминаю, как одна дама в течение всей премьеры просидела в ложе спиной к сцене. Есть еще кое-что, что раздражало меня все годы: публика в «Мет» приходит, когда ей заблагорассудится. Поешь арию и вдруг видишь, как целый ряд встает, чтобы пропустить на места опоздавшую компанию. Но теперь наконец-то это безобразие удалось прекратить.

За то, что театр стали воспринимать как храм искусства, мне кажется, в известной мере надо благодарить Рихарда Вагнера. С него началась серьезная эпоха, когда в театр стали приходить не просто для того, чтобы послушать Кристину Нильсон или Женни Линд, а для того, чтобы воспринять оперное произведение в его целостности. Так выросла публика, состоящая из истинных любителей музыки.

Когда я имел счастье выступать перед такой публикой, меня очень подхлестывал успех, в следующий раз мне хотелось выжать из себя еще больше. Это же такая радость — выходить петь, не

чувствуя никакого беспокойства, а только постоянно надеясь, что делаешь нечто благотворно влияющее на художественный климат.

В определенном смысле приятно быть настолько знаменитым, чтобы иметь возможность принимать не все приглашения. Я пел повсюду в мире, под руководством дирижеров, которые были важны для моей карьеры. Теперь я могу выбирать то, что подходит моему голосу, и одновременно оберегать себя как певца.

Я уже обжигался, когда меня обводили вокруг пальца и я соглашался на то, что не должен был петь ни в коем случае. Теноровая партия графа Альмавивы в моей записи «Севильского цирюльника» вышла такая, будто мне надо было петь ее десять лет назад. А между тем я просто подхватил жесточайшую простуду. Хотя мою технику многие считают первоклассной, все же мне не удалось скрыть староватость моего голоса для этой партии. Не хочу утверждать, что «Севильский цирюльник»— плохая запись, но критики настолько привыкли слышать меня в блестящей форме, что замечают малейшие дефекты. Поэтому они не могли придумать лучшего, как написать, что большой певец кончился.

Но ведь техническое оснащение, которое теперь применяется при грамзаписях, к сожалению, слишком отчетливо выявляет малейшие изъяны голоса. То, что Карузо, Джильи и другие «старики» так чудно звучат на пластинках, хотя во время их последних записей каждому было много лет, связано на самом деле с низким уровнем техники в то время.

Я ежедневно работаю над голосом, обращаю внимание на мельчайшие детали. Стараюсь, чтобы голос оставался молодым как можно дольше. Постоянное совершенствование, шлифовку голоса я не прекращаю ни на день. Если у меня идут спектакли, я сижу дома за роялем и работаю над тем, что должен петь.

Вероятно, концерты я смогу давать дольше, чем петь на сцене,— пожалуй, еще лет десять. Но я могу заняться чем-то другим, теперь, когда постепенно сворачиваются театральные ангажементы, я могу использовать время не только на концерты, но и на преподавание.

До сих пор молодежи, которая приходила ко мне с просьбой поучиться у меня, я отвечал, что слишком занят. Зато я никогда не халтурил, занимаясь преподаванием, и помог некоторым певцам, когда у них возникали трудности при разучивании оперных партий.

Преподавательские сезоны я предполагаю разделить между тремя местами, которые я считаю своими домами. Летом и в

начале осени я стал бы давать уроки в Женеве, Нью-Йорк занял бы остаток времени до весны, а весну я проводил бы в Стокгольме.

Сколько я возьму учеников? Если мне попадется молодой человек с красивым голосом, но в музыкальном отношении «трудный», как поступить тогда? Чтобы выучить такого певца или певицу самой простой мелодии, нужно неимоверное терпение, огромная энергия. Справлюсь ли я с этой задачей? Или лучше мне выбирать только таких учеников, у которых хорошие голоса и к тому же есть музыкальность и сценические данные? Это довольно-таки трудная дилемма для будущего преподавателя. Потом надо ведь и наблюдать, какую нагрузку смогут реально выдержать нервы певцов. А что делать с природно красивым, приятным голосом, который принадлежит, что случается, человеку неумному? Разумеется, надо каждый раз решать, оправдывает ли себя серьезная работа и расходы на обучение. Легче всего с такими дарованиями, которые просто нуждаются в возможности работать над своим голосом.

Я бы хотел, чтобы вместе с музыкальным образованием мои ученики получали регулярное языковое образование, и я бы хотел заниматься этим с ними сам. В наше время редкость молодой человек, который не знает ни одного иностранного языка. Зато уровень знаний, как правило, далек от совершенства. Вот тут-то и может пригодиться моя помощь. Когда речь идет о пении французских вещей, для шведов, англичан и немцев особенно трудным оказывается добиться правильного произношения. По-итальянски и по-русски петь легче, даже если человек совсем не знает этих языков, фонетика не представляет сложностей.

Я стал задумываться над идеей преподавания с начала 70-х годов. Думаю, это просто счастье — работать с небольшой группой молодых людей и видеть, как они продвигаются вперед. Или помогать певцам с именем, попавшим в неблагоприятные обстоятельства.

Я много читал Станиславского, который в противоположность мне был гением театра. Особенно одна из его книг захватила меня, та, в которой он описывает работу с молодыми певцами. Он отмечает, что самое важное касается чисто технических задач, работа над голосом должна быть поставлена во главу угла, выравниванием и шлифовкой надо добиться того, чтобы молодые певцы делали все, чему их научили, не думая об этом. Это требует длительного времени. Но тогда, когда молодой человек, немного погодя, получит ангажемент на определенную роль, не отыщется ни одного оперного режиссера в мире, у которого нашлось бы время

работать с ним всерьез. И ведь в тех театрах, где ставят оперы, в оркестровой яме с палочкой в руках стоят дирижеры! Надо сосредоточиться на том, чтобы спеть партию верно, а когда нужно следовать за темпом, не остается времени думать о сценическом рисунке.

Но не только это я почерпнул у Станиславского. Даже певец, решивший посвятить себя опере, должен все равно петь романсы и Lieder, чтобы научиться выражать текст эмоционально наполненно. Просто-напросто потому, что в операх текст почти всегда с эмоциональной точки зрения беден. Когда Рудольф в «Богеме» поет: «Холодная ручонка, как мне ее согреть», слова скользят по поверхности, и в определенном смысле их легко выразить, речь идет о вещах конкретных. Но чтобы тронуть публику, надо вложить в слова чувство, а этому как раз и учатся, когда поют песни. Тут оказываешься вынужденным сразу обрисовать эмоциональную атмосферу, необходимо научиться анализировать каждое слово. Если поешь о природе, как в песне Шуберта «Весной», надо обязательно самому почувствовать исполняемое и в голосе воплотить гамму красок, которая звучала бы как весенняя. Большинство молодых певцов выходят на сцену и ничтоже сумняшеся поют, не вдумываясь, любой романс. Звучит это, может быть, и красиво, но ничего не выражает.

Вот чего я никогда не посоветую молодым певцам, так это работать в хоре театра для заработка. Если бы я услышал красивый голос, который принадлежит молодому человеку без особых средств, я, пожалуй, поступил бы так же, как поступил со мной Мартин Эман. Я бы давал уроки бесплатно, до тех пор пока он или она не получит ангажемента. А если человек поет в хоре, он попадает в лапы коллектива, который останавливает дальнейшее развитие. Не существует такого театрального руководства, которое отважилось бы выдвинуть на какую бы то ни было роль хориста. Им известно, что тот, кто стоит в хоре, неимоверно боится сделать малейший шаг без поддержки коллектива. В «Мет» молодому пареньку дали шанс спеть крошечную партию садовника в «Травиате». Вся роль и состояла из одной строки: «Мадам спросила экипаж и лошадей и уехала, не сказав, когда вернется». Это надо петь в быстром темпе, все кончается молниеносно, и садовник покидает сцену. Этот несчастный малый вышел, музыка заиграла, и единственное, что он смог из себя выдавить, были нечленораздельные звуки: «А-а-а… ох… ух…» И шанс был упущен.

Думаю, мои ученики вдохнут в меня новые силы, моя собственная творческая деятельность получит продолжение. Эту задачу я воспринимаю как миссию. Нисколько не грустно взяться

за преподавание, когда начинаешь стареть и скоро не сможешь петь сам. Наоборот, я жду работы в своей школе с надеждой и радостью.

Хочу закончить свой рассказ одним эпизодом. Дело было летом 1976 года, я участвовал в музыкальном фестивале в южноитальянском городе Бари. Там устраивали фестиваль только во второй раз, и организаторы были очень настойчивы, прося меня выступить. Будучи свободным, я согласился и приехал, но фестиваль не оказался сколько-нибудь примечательным событием.

Примечательным, однако, оказалось то, что в Бари есть собор святого Николая, этот святой обитал в тех местах в средние века, а может быть, и еще раньше. В городе есть базилика, построенная в память Николая — говорят, в ней лежат его мощи.

У меня есть иконка святого Николая, я получил ее от отца. Он купил ее во время поездки в Бари с хором в 1928 году. Я обыкновенно храню это изображение в русском молитвеннике. На обратной стороне иконки отец написал, что она благословлена в том самом соборе.